

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

ESSAI PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DIPLÔME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES
EN ARTS
(1716)

PAR

Angélique Ricard

LE TABLEAU : L'OBJET DE LA FIXITÉ, LE SUJET DE LA DURÉE

MAI 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
DIPLOME D'ÉTUDES SUPÉRIEURES SPÉCIALISÉES EN ARTS
1716

Branka Kopecki _____
Prénom et nom Directrice de recherche

Jury d'évaluation

Branka Kopecki Directrice

Alexandre David Évaluateur externe

Jean-François Côté Évaluateur et président du jury

REMERCIEMENTS

Je veux d'abord remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont traversé ma vie lors de ces sept dernières années et qui, à leurs manières, ont laissé ces marques dans mon esprit ou sur mon cœur.

Je remercie ensuite chaleureusement le corps professoral du département de la Philosophie et des Arts de l'U.Q.T.R., ainsi que mes collègues étudiants, en soulignant que, grâce à eux tous, je me souviendrai toujours et avec bonheur de ce temps passé au pavillon Benjamin-Sulte.

J'adresse un remerciement particulier à monsieur Guy Pronovost, auprès de qui j'ai su retrouver un peu de mon chez moi lorsque je le sentais loin.

J'ai aussi une pensée pour monsieur Jean-François Côté, qui m'a dit un jour ces mots qui m'ont transformé en tant qu'artiste : « toi, fais juste peindre ».

Je remercie bien sûr très spécialement et du fond du cœur madame Branka Kopecki. Sa présence, tant comme directrice de mon projet de recherche-crédation que comme humaine, aura su élargir et bonifier le regard que je pose sur le monde, mais également sur moi-même. Pour cela, mais aussi pour bien d'autres raisons encore, je lui offre toute ma reconnaissance.

Je remercie évidemment mon père, ma mère et ma petite sœur, dont l'ouverture d'esprit à toute épreuve, l'amour inconditionnel et la bienveillance infaillible me redonnent la force qui vient à me manquer, parfois, mais aussi ma famille élargie ainsi que mes amis proches – je pense à Sébas, à Carl, à Gab et à d'autres encore qui sauront se reconnaître – pour leur patience, leur avis, leur écoute et leur disponibilité.

Enfin, je remercie mon collègue et complice Olivier Ricard, sans qui mon parcours n'aurait pas été le même.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	6
RÉSUMÉ.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUCTION.....	10
CHAPITRE 1 – Le projet de recherche-création	
1.1 Intérêt, observations et réflexions.....	11
1.2 Méthodes.....	12
1.3 Problématiques.....	14
CHAPITRE 2 – L’expérience de peindre	
2.1 La mise en relation, la confusion des limites.....	15
2.2 ��tre <i>par</i> l’Autre.....	19
2.3 Le processus de création.....	22
CHAPITRE 3 – Les visées conceptuelles	
3.1 : L’objet de la fixité, le sujet de la durée.....	28
3.2 : Du plastique à l’existentiel.....	30
3.3 : Demeurer même et devenir(s) autre(s).....	34
CHPITRE 4 – Les stratégies formelles	
4.1 : Ligne(s) et tache(s).....	39
4.2 : Couleur(s).....	43
4.3 : Figure(s).....	50

CHAPITRE 5 – La mise en espace et la réception	
5.1 : Le format.....	55
5.2 : Le travail sériel.....	58
5.3 : Le regardeur.....	62
CONCLUSION.....	68
ANNEXES.....	70
BIBLIOGRAPHIE.....	75

LISTE DES FIGURES

1.	« Le nous trompe les places I » (3'x6', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2020)	40
2.	« Le nous trompe les places II » (3'x6', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2020)	40
3.	« Le nous trompe les places III » (3'x6', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2020)	44
4.	« Justifier les salles d'attentes I » (4'x7', acrylique sur toile, 2019)	44
5.	« Justifier les salles d'attentes II » (4'x7', acrylique sur toile, 2019)	45
6.	« Doubter des murs I » (4'x4', acrylique sur toile, 2019)	45
7.	« Doubter des murs II » (4'x4', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2019)	48
8.	« Doubter des murs III » (4'x4', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2019)	48
9.	« Doubter des murs IV » (4'x5', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2019)	48

10.	« Doubter des murs V » (4'x5', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2019)	48
11.	« Le nous trompe les places IV » (3'x6', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2020)	49
12.	« Le nous trompe les places V » (3'x6', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2020)	49
13.	« Justifier les salles d'attentes III » (4'x7', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2019)	51
14.	« Le nous trompe les places VI » (3'x6', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2020)	51
15.	« Justifier les salles d'attentes IV » (4'x7', acrylique, fusain, sanguine sur toile, 2019)	53
16.	« Justifier les salles d'attentes V » (4'x7', acrylique, fusain sur toile, 2019)	53
17.	« Une ou des scènes de genres I » (3'x5', acrylique, fusain, sanguine, pastel sur toile, 2021)	54
18.	« Une ou des scènes de genres I » (3'x5', acrylique, fusain, sanguine, pastel sur toile, 2021)	54

RÉSUMÉ

Mon projet de recherche-création, intitulé *Le tableau : l'objet de la fixité, le sujet de la durée*, comporte deux dimensions qui s'inter-influencent. En premier lieu, il consiste à explorer cette possibilité de rediriger le potentiel de durée infini que j'associe au processus de création propre à la Peinture vers la réception de l'œuvre, d'y faire admettre la sensation du devenir par-delà le mouvement duquel elle surgit, une fois celui-ci interrompu, ou une fois le tableau fixé. J'interroge, à cet   sient, les modalités du geste, de la série, de la figure, de la ligne et de la tache, en les articulant dans les dimensions tant formelles que conceptuelles mais surtout, expérientielles et phénoménologiques de la mise en relation. En second lieu, à travers ma recherche-création, je compare ma relation à l'Autre à l'expérience qui consiste à peindre. Cet angle d'approche, moins plastique qu'existentiel, me semble appuyer et même, exacerber les paradoxes qui se dégagent dès lors que je m'adonne à la peinture, quand mon geste paraît positionner les éléments qu'il permet de rendre visibles simultanément aux limites des pôles qui relient la fixité et la durée, le demeure même et le devenir(s) autre(s), l'autonomie et l'interdépendance, la présence et l'absence, la proximité et la distance et, par conséquent, le fini et l'in-fini. En établissant cette correspondance entre l'expérience qui consiste à peindre et le phénomène de l'altérité, je cherche à ce que ces mises en tensions mentionnées ci-haut puissent fournir un angle d'appréhension alternatif aux tableaux, soit celui qui pourrait se fonder sur une prise en compte de son rapport à la mise en relation qui elle, génère enfin l'idée de l'expérience que sous-tend la durée, vecteur de tous les possibles, cependant que ces mêmes tableaux soient toujours, dès lors qu'ils se donnent à voir, irr  m  diatement immobiles et manifestement achevés.

ABSTRACT

My research-creation project, entitled *The painting : the object of fixity, the subject of duration*, has two dimensions that are inter-influenced. In the first place, it consists in exploring this possibility of redirecting the potential of infinite duration that I associate with the creative process specific to Painting towards the reception of the work, to make admit the sensation of becoming beyond the movement from which it arises, once it is interrupted, or once the painting is fixed. To this end, I question the modalities of the gesture, the series, the figure, the line and the stain, by articulating them in the dimensions both formal and conceptual but above all, experiential and phenomenological of the connection. Second, through my research-creation, I compare my relationship to the Other to the experience of painting. This angle of approach, less plastic than existential, seems to me to support and even exacerbate the paradoxes that emerge when I devote myself to painting, when my gesture seems to position the elements that it allows to make visible simultaneously. at the limits of the poles which connect fixity and duration, the very abode and the becoming (s) other (s), autonomy and interdependence, presence and absence, proximity and distance and, consequently, the finite and the infinite. By establishing this correspondence between the experience of painting and the phenomenon of otherness, I am trying to ensure that these tensions mentioned above can provide an alternative angle of apprehension to the paintings, that is to say one that could be based on taking into account its relationship to the relationship which itself, finally generates the idea of the experience that underlies duration, vector of all possibilities, however these same tables are always, since they are visible, irremediably still and manifestly finished.

INTRODUCTION

Quand je réfléchis aux moyens d'expressions spécifiquement picturaux, j'observe d'abord que le peintre ne crée pas *avec* le matériau ou l'espace du réel, comme pourrait le faire un photographe, un artiste de la vidéo ou un sculpteur. Le peintre travaille plutôt à *partir* du réel, ou selon sa perception particulière ; il lui faut, pour créer, se plonger « dans sa rumination du monde, sans autre « technique » que celle que ses yeux et ses mains se donnent à force de voir, à force de peindre » (Merleau-Ponty, 2006, p. 11). Ensuite, je remarque que si le peintre peut s'inspirer du réel, son travail concernera nécessairement la sphère vertigineuse de tous les possibles que supposent la toile vierge et cela, puisque sa ressource irréductible pour investir celle-ci, c'est son geste toujours unique, inédit, difficile à prévoir et impossible à reproduire. Par ailleurs, si un tableau offre à voir – je parle ici du tableau au sens traditionnel – ce qui s'y trouve en situation de visibilité est en vérité de la matière pigmentée étalée sur une surface plane. Si l'on y décèle une similarité avec une composante du réel, ce ne sera jamais qu'une manière de traduction, une impression, la ressemblance fût-elle d'un réalisme à s'y méprendre. Il me suffit enfin de songer à ce qu'un coup de pinceau de plus ou de moins n'altérerait pas systématiquement cette ressemblance dans son ensemble pour éprouver un vertige quant à la confrontation du peintre avec ces notions de non-correspondance au réel et d'achèvement.

CHAPITRE 1 – Le projet de recherche-création

1.1 Intérêts, observations et réflexions

Les principes d'achèvement et de non-correspondance au réel constituent les amorces de mes réflexions. Pour bien faire comprendre en quoi ils concernent le médium précisément pictural, je cite d'abord les propos de René Passeron, puisque ceux-ci me semblent bien résumer la nature du travail auquel est confronté le peintre, de même qu'ils précisent bien pourquoi ce-dernier doit composer d'une part avec une impression de totalité et, d'autre part, avec l'infini des possibles :

Dans un tableau, les «   l  ments matériels spécifiques » (subjectiles, pigments, ect...), comme les éléments techniques propres à la peinture, *n'expriment* rien de leur propre réalité. Un geste, un cri, peut quelque fois exprimer la couleur, mais la couleur n'exprime pas la couleur, elle *est* cette couleur. La ligne, de même, n'exprime pas la ligne, ni la valeur les jeux de lumières : ils sont comme tels, – produits déjà, et élaborés, certes, dans leur technicité – mais en suspens au seuil de deux possibilités : ou bien rester là [...] ou bien se faire expressif d'autres chose [...] (Passeron, 1980, p. 208).

Ces deux notions évoquées ci-haut par le théoricien de l'Art, à savoir celle de l'autonomie des éléments qui constituent l'œuvre picturale ainsi que celle d'un maintien de ces mêmes éléments entre deux   tats paradoxaux, ceux de *l'être là* et du *devenir possiblement autre(s)*, sont intrinsèques aux problématiques formelles et conceptuelles de mon travail de recherche-création. Celui-ci est précisément concerné par le médium de la Peinture ainsi que par les paradoxes qu'il me semble faire émerger, notamment en articulant simultanément la durée et la fixité, l'autonomie et l'interdépendance, ainsi que le possible du demeurer même et du devenir(s) autre(s). Ce travail co  incide, en ce sens, à l'intérêt particulier que je porte à un phénomène que j'observe lorsque je peins et qui repose sur le principe d'une mise en relation, laquelle est instigu   par mon geste. Lorsque je peins, il se produit l'avènement du manifesté : quelque chose, évidemment, apparaît, se fixe et, comme le fait remarquer Passeron, s'expriment pour lui-même. Cette présence inédite

devient néanmoins, au fil des apparitions qui lui succèdent et témoignent de l'action en continu de mon geste sur la toile, un élément que l'on pourrait qualifier de compositionnel, ou de participatif par rapport à la construction du tableau en cours. Ce que mon geste permet de rendre au visible, à cet effet, est toujours *mis en relation*. Cette mise en relation est, à mon avis, intrinsèque au médium de la Peinture. Elle bouleverse, transforme, équilibre ou déséquilibre la surface à investir, tandis que c'est bien par son entremise que le tableau évolue vers sa finalité. Aussi me suppose-t-elle un potentiel correspondant à l'infini des possibles et cela, puisque quand j'agis en continu sur une toile, j'ai cette impression que rien ne s'impose *a priori* comme un idéal, que rien n'attend par avance d'être mis à jour et enfin que « dans la durée [...] il y a création perpétuelle de possibilité et non pas seulement de réalité » (Bergson, 2014, p. 55-56.). L'acte de peindre m'indique donc bien ce rapport équivoque qu'un tableau entretient avec son achèvement propre ; mon geste pourrait se poursuivre à l'infini, tandis que ce qu'il rend au visible m'apparaît toujours comme à la fois fini, ou comme autonome en soi, un absolu, et à la fois in-fini, ou ouvert aux autres possibles que le principe d'une mise en relation déployée dans la durée convoque. En regard de ce constat (lequel m'a vraiment déstabilisé dès les premiers instants où je me suis confronté au médium de la Peinture), les notions de fixité (ou du demeurer même) et de durée (ou du devenir(s) autre(s)) s'imposent comme deux envers oppositaires sur lesquels se construit ma recherche-crédation. À travers celle-ci, ces notions parviennent à s'inscrire dans les dimensions antagonistes du plastique et de l'existential, lesquelles tendent enfin à s'indifférencier dans mon esprit pour s'articuler dans une sphère commune qui elle, se situe au niveau de l'expérientiel.

1.2 Méthodes

Ces observations et réflexions mentionnées ci-haut, qui résultent de ma simple expérience, s'avèrent être les prémisses des problématiques sur lesquelles repose mon travail de recherche-crédation. Durant celui-ci, je m'appuie une méthode qui est à la fois heuristique et phénoménologique. Initialement, j'adopte une méthode heuristique, car lorsque je m'adonne à l'acte de peindre, mon intérêt est

exclusivement concentré sur la dimension expérientielle de la mise en relation – entre les éléments mis en présences, mais également entre moi-même et les tableaux ainsi qu’entre ces tableaux en eux-mêmes – et sur les sensations, bouleversements, transformations, surprises et imprévus que cette relation génère. Au moment où, sans idée préconçue, mon premier geste sur la surface est posé, mes gestes subséquents ne sont que les répondants de ceux qui les ont précédés. J’agis sous le mode spécifique de l’intuitivité, non sans la prise de conscience que chaque intervention est à la fois autonome et interdépendante. Chaque geste s’achève et achève la matière, tout en bouleversant et relativisant la fixité manifeste du tableau. Ainsi réfléchi, mon geste m’étonne, il me semble qu’il arrive à terme mais toujours en invoquant une ouverture sur l’alternative, sur l’autrement. C’est pourquoi mon agir, selon mon expérience, équivaut à la mise en jeu de tous les possibles et ce, à l’infini. Toutefois, ce même agir fait basculer, aussitôt qu’il s’effectue, le fait du devenir dans une condition d’inertie, ce qui semble paradoxalement court-circuiter l’idée des alternatives et pourtant, cette idée perdure à mon esprit. C’est-à-dire que, de cette fixité manifeste, il émane tout de même la sensation d’une réminiscence des possibles, que la mise en relation des éléments entre eux rend effective par-delà la suspension de mon geste. Cette sensation renverse alors ma posture et j’adopte un point de vue phénoménologique. Lorsque je me retranche de l’expérience immersive qui consiste à poser le geste, que je songe à ses aléas, que j’observe son résultat et que j’y réfléchis, je me remémore en même temps que je constate l’effectivité troublante, comme à la fois suspendue et tendue, de ce double état de finitude et d’in-finitude. Celui-ci génère une ouverture sur l’autrement tout en se maintenant dans une stabilité confondante parce qu’impossible pour moi à définir comme étant déterminée, idéale ou nécessairement achevée. Alors, je parviens à ce que ma conception du tableau transcende son état manifestement fixe. Il s’impose ainsi à moi cette propension à réfléchir à ce qu’il me semble être la condition essentielle mais souvent occultée du médium de la Peinture, à savoir son irréductible rapport au phénomène de la durée, qui lui sous-tend l’infini des possibles. Cette observation prend son assise dans l’effectivité de la mise en relation que mon geste déclare, lorsqu’il se soumet à l’interdépendance que les éléments mis en présence semblent convoquer. La

conviction paradoxale, celle que mon geste soit le générateur de la fixité absolue et de la durée potentiellement infinie, qui m'habite lorsque je peins se réarticule, à cet égard, dans le regard conceptuel que je pose sur mon travail de recherche-crédation. Elle revêt la dimension d'un phénomène inhérent à la sensibilité de l'esprit, à l'intérieur duquel se rend possible la poursuite, la résorption ou enfin, l'évolution vers un état autre de l'élément par-delà la suspension du geste qui le fixe, par-delà les limites propres de cet élément et même, par-delà le cadre qui le contient.

1.3 Problématiques

Ce phénomène paradoxal, qui implique simultanément les pendants oppositaires de la durée et de la fixité, de l'autonomie et de l'interdépendance, du demeurer le même et du devenir(s) autre(s) et enfin, du fini et de l'in-fini, est d'abord expérimenté et vérifié par moi-même lors du processus de création. Dans ma recherche-crédation, ce phénomène aux multiples visages qui se nient eux-mêmes tout en s'exacerbant simultanément se dégage en tant que problématique initiale. À partir de l'expérience de ce phénomène, je m'intéresse à la possibilité de parvenir à le transposer dans la sphère de la réception des tableaux, celle de leurs appréhensions une fois ceux-ci posés dans un espace d'exposition et ainsi, mis en relation entre eux autant qu'avec les regardeurs. En l'occurrence, je me demande d'abord si, à l'intérieur d'un tableau, cet espace troublant, limité mais sans limite, dont l'investissement équivaut à une mise en jeu de tous les possibles mais également à l'inévitable fin, l'élément déclaré pourrait se présenter comme simultanément fini et in-fini. Ensuite, je m'interroge au sujet du procédé sériel, lequel pourrait quant à lui étendre le ressenti de cette condition, simultanément finie et in-finie, dudit élément au-delà du cadre spécifique qui le contient. Enfin, je questionne la possibilité de faire perdurer dans l'esprit du regardeur, malgré la fixité manifeste du tableau et malgré ses limites, la réminiscence de l'imprévu, du mouvement, des bouleversements, de la transformation, de l'évolution et donc, de cette durée propre au processus qui enjoint le potentiel infini à devenir(s) autre(s), cependant que le tableau qui se déclare achevé demeure irrémédiablement le même.

CHAPITRE 2 – L'expérience de peindre

2.1 La mise en relation, la confusion des limites

D'un point de vue strictement expérientiel, l'action qui consiste à me tenir au plus près des tableaux et à les investir me fais invariablement ressentir que le fini, l'infini et l'infini se côtoient simultanément. Lorsque je peins, j'éprouve véritablement ce vertige quant à l'éventuelle et inévitable suspension de mon geste, mêlé de cette impression qu'une tension se génère entre les limites, tant physiques, conceptuelles que temporelles, de ce qui les constituent, soit leurs avants, leurs pendants, leurs après, leurs potentiels, leurs dimensions visibles autant que leurs envers d'absences, comme si chaque geste posé confirmait en même temps qu'il infirmait la finitude et la fixité de ce qu'il fait apparaître, comme si chacun d'eux déclarait une fin en soi tout en générant une ouverture sur les possibilités ou alternatives autres et infinies. C'est en ce sens que mon travail de recherche-crédation est intimement lié au phénomène de la mise en relation que le médium de la Peinture me semble induire entre ces présences qu'il permet de rendre visibles, via mon geste posé dans la durée : « le tableau *vient* [...] puisque tous ses éléments plastiques [...] se précisent en eux-mêmes et dans leurs rapports avec les autres » (Passeron, 1980, p.87). C'est cette apparition pour elle-même, pourtant convoquée à ce rapport d'interdépendance décrit par Passeron et vraisemblablement effectif lorsque moi-même je peins, qui me confronte à la dimension de l'infini car, via cette relation paradoxale, à la fois demeurante et évolutive, entre les éléments qui se déclarent au fil de des gestes posés, les aléas sont d'autant plus imprévisibles et surprenants qu'ils sont toujours inédits et sans précédent. Ils sont de l'ordre de la surprise perpétuelle qui elle, engendre à sa suite une re-dé-configuration toujours totalisée, mais qui m'apparaît comme suspendue, comme inexplicablement en attente (de plus, de moins ?), comme tendue vers une infinité d'avenues autres, encore inconnues mais requérantes et ce, via le principe de la mise en relation générant une situation d'interdépendance que sous-tend le processus de création précisément pictural.

Le rapport d'interdépendance des éléments entre eux auquel je me confronte lorsque je peins fait par ailleurs résonner dans mon esprit une réminiscence quant à mon propre rapport à Autrui. Cet angle réflexif, influencé par ma propre expérience existentielle, s'explique en ceci que je ne peux ignorer que j'investis mes tableaux comme j'entre en relation au sein du réel, c'est-à-dire le plus souvent sans attente, intuitivement, mais avec une conscience à la fois exacerbée et inquiétée des limites entre moi-même et l'Autre, entre notre propre autonomie et la situation d'interdépendance, la confusion entre nos limites (tant physique que psychiques), que notre relation instaure. J'ai d'ailleurs l'intime conviction que le tableau s'investit comme l'Autre s'appréhende, soit en tant que présence à la fois irréductible, absolue et évolutive, qui m'interpelle et me happe, se bouleverse et se transforme via mon contact tout en me demeurant hermétique, cependant que l'inverse soit aussi vrai.

Je dois dire que mon appréhension, ou ma relation à l'altérité – comme à un tableau à peindre – me trouble. Elle me maintient, lorsque je l'éprouve, dans une sorte d'impression paradoxale. En effet, je sens que la présence de l'Autre qui m'est intime autant que du tableau que je peins sont d'une part pleinement effectives car, par notre relation, « [...] toute chose [devient] apte à se nouer avec toute chose en une totalité où chacune signifie l'Autre en tant qu'actuel » (Kaufmann, 1969, p. 78), et d'autre part que le tableau, tout comme l'Autre, me demeurent hors d'atteinte, opaques, puisque qu'ils constituent « l'autre dimension [...] une dislocation des repères » (1969, p. 58), c'est-à-dire qu'une part d'eux-mêmes me reste irrémédiablement étrangère, inaccessible. Enfin, de ces présences pourtant distinctes, il semble résulter cette même propension à générer, tant en elles qu'en moi-même, ce *quelque chose*, ou encore *autres choses*, un surplus ou un manque, certainement une tension, selon le rapport inédit entretenu : « indéterminé, [ce rapport] l'est au départ, non pas au sens où rien n'y serait donné, mais au sens où tout peut y être donné » (Kaufmann, 1969, p. 94). Devant l'Autre comme devant un tableau, c'est donc bien l'infini qui me hante, il crée un vertige, je sens qu'il se déploie en moi comme en eux, comme si, par la mise en relation qui génère cette interdépendance, « c'est le possible qui est en premier, le possible, c'est-à-dire l'englobant d'une toute-

puissance primitivement donnée à une autre échelle et dont les vecteurs d'actualités traversent de part en part le champ d'expérience » (Kaufmann, 1969, p. 94) ...

Lorsque je mets en parallèle mon expérience du processus de création précisément pictural avec le phénomène de l'altérité, il s'impose donc bel et bien à mon esprit cette idée que le principe de la relation, d'abord primordial dans les deux cas, fait converger ces deux expériences disjointes – peindre ou être avec l'Autre – vers un ressenti de ces expériences similaires, celui d'être aux prises avec un paradoxe dont la nature concerne la tension manifeste entre le demeurer et le devenir. Cette tension me semble parvenir à confondre les limites entre le même et la différence, la proximité et la distance, la présence et de l'absence, l'autonomie et l'interdépendance. Ces oppositions, devenues comme réversibles, qui s'entrelacent autant qu'elles se disloquent, me poussent quant à elles à réfléchir à l'instabilité, aux imprévisibilités, à l'évolution, aux transformations et aux bouleversements qu'elles engendrent par-delà la condition stable des éléments (ou des corps) impliqués, ce qui me confronte enfin à la problématique de la mise en présence paradoxale, à la fois finie et in-finie, à la fois fixe et apte à durer, à devenir autre(s) ou à demeurer et ce, à travers tous les possibles. C'est donc précisément grâce à l'intérêt que je porte au médium de la Peinture et au processus de création à lequel il correspond qu'il se crée un lien dans mon esprit entre l'expérience qui consiste à peindre, laquelle déploie cette conscience d'une mise en relation effective où les limites des états se troublent, et mon expérience, au sein du réel, de l'altérité. Je conçois ce lien à partir du phénomène que je juge inhérent aux deux parties, et à l'intérieur duquel l'être-là, *a priori* intériorisé et autonome, de ces deux parties impliquées se relativisent, s'intervalident et interdépendent de l'extérieur, par l'extériorisation qu'exige la relation : « Toute possibilité est ouverte [...] l'Autre apparaît présent, dans l'inépuisable générosité d'un sens qu'aucune barrière ne tient plus écarté de l'existence effective, puisque y est précisément inscrit le signifiant de l'incarnation » (Kaufmann, 1969, p. 79). Selon mon expérience du processus de création propre à la Peinture, j'observe que ce principe référant à l'altérité et décrit par le philosophe Pierre Kaufmann y est intrinsèque au sens où, entre les éléments mis en présence dans les tableaux, les

frontières respectives que formule mon geste au gré de ses interventions se fluidifient, les limites se troublent : les éléments s'appellent, sortent de moi pour ensuite se sortir d'eux-mêmes... Ils entrent en relation, tandis que par cette implication, les tableaux s'incarnent. Je peins. De surprises en imprévus, mes interventions se rendent effectives les unes par rapport aux autres, elles établissent entre elles un dialogue inédit, ambigu, fait d'harmonie autant que de chaos, de visible autant que d'invisible, à l'intérieur duquel les limites imposées par la suspension de mon geste, mais également celles entre moi et mes tableaux ainsi que celles des tableaux entre eux se confondent, se bouleversent mutuellement et se relativisent... La dynamique ainsi mise en branle fait en sorte de générer une sorte d'autonomie étrange, étrangère – la pure « existence effective » de Kaufmann – qui ne me regarde pas mais dont je suis la principale instigatrice, elle produit un inédit supplémentaire, à la fois évolutif et absolu, par-delà nos conditions respectives, comme si le tableau, à l'instar de l'Autre, me vidait de moi sans devenir moi ; nous demeurons et devenons, nous nous transformons en restant les mêmes, nous nous interpénétrons en restant distincts, une manière de transparence fissure l'inquiétante opacité dont me semble être constituée cette dynamique pour aussitôt se résorber, tandis qu'à l'intérieur des surfaces que je peins et même, au-delà, dans les autres tableaux à proximité, les éléments entre eux semblent en faire autant. L'acte de peindre me fait donc croire que les phénomènes qu'il engendre s'apparentent à ceux qui émergent via ma relation à l'Autre car, à l'instar du tableau que je crée, cet Autre parvient à consolider les pendants de la proximité et de la similitude autant qu'à générer cette distance infranchissable et cette différence absolue ; avec l'Autre comme devant mon tableau à peindre, si mon corps – et par extension, mes perceptions ou mes sens – est bien la condition de cette relation, ce corps me maintient pourtant toujours et paradoxalement à distance, comme irrémédiablement étrangère, isolée. Devant la présence, bien qu'effective, de l'Autre ou d'un tableau, j'ai alors la sensation étrange qu'une manière d'absence, un ailleurs, un inaccessible se profilent et enflent, tel un trou noir aspirant je-ne-sais-quoi mais d'où, paradoxalement, émergerait le devenir et ses possibles : « L'Autre toujours est cet au-delà, qui laisse en-deçà de lui l'insécurité d'un vide » (Kaufmann, 1969, p. 63) ... Comme s'il existait un écho à

ce que décrit ici Kaufmann à l'intérieur de mon propre processus de création, ce dernier parvient étrangement à rendre au sensible ce « vide » que suppose le philosophe, à me faire éprouver cet espace insituable, à me faire ressentir cet état innommable, cette tension entre l'au-delà et l'en-deçà, comme si, plus le tableau se couvrait de visible, plus effective également devenait la sensation d'une absence, d'un ailleurs ou d'une distance qui m'est inaccessible sinon que sous la forme d'une expérience sans corps pour la rendre tangible, cependant que, toujours j'aie l'intuition que c'est au cœur même de cette tension que se tiennent en latence les possibles, que c'est cette tension même qui fait que *cela se produit*, que c'est de là que le tableau – ou la destinée qui m'est inaccessible de l'Autre – surgit, c'est là, par la mise en relation, qui comble autant qu'elle crée le vide, qui se fait à la fois transparente et opaque, poreuse et hermétique, que prend forme le devenir de ce qui, paradoxalement, demeure.

2.2 Être *par* l'Autre

À mon avis, c'est en vertu de cette indéfectible dimension paradoxale, qui mélange interdépendance et autonomie, que j'attribue à mes gestes répétés sur la toile cette double propension d'à la fois générer la fixité et le potentiel infini relatif au devenir, de même que c'est en fonction de ce dernier paradoxe qu'agir sur mes tableaux ressemble étrangement à être en relation. Poser le geste comme aller vers l'Autre implique d'ailleurs pour moi un mélange particulier d'excitation et d'angoisse, d'insécurité et de confiance, et en nul autre instant je ressens, dans une égale intensité, l'impression d'être en présence d'une totalité permanente et de l'inévitable évolution, mais aussi d'être avec et à distance, absolument la même que mon tableau ou que cet Autre, et absolument étrangère à eux, cependant qu'il me semble que mes tableaux se mesurent et s'éprouvent de manière similaire entre eux et en eux-mêmes... De ces sensations paradoxales émerge un phénomène étrange, celui que je ressens alors comme s'il concordait au principe de l'être *par* l'Autre, à la manière de ce que décrit Merleau-Ponty lorsqu'il parle de l'existence collective dans le monde tangible : « Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres »

[...] qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent » (Merleau-Ponty, 2006, p. 9-10). Je ne saurais, en effet, comment mieux exprimer l'état dans lequel me plonge l'acte de peindre, bien qu'ici le philosophe s'exprime au sujet du phénomène de l'altérité. Lorsque je peins, il s'opère pourtant en moi cette sensation que je m'imagine réversible et qui s'apparente, par ailleurs, à l'état dans lequel me maintient l'altérité, celui qui consiste à être *par* l'Autre et qui me semble produire l'avènement de ce « seul Être actuel » que Merleau-Ponty mentionne. Je décrirais pour ma part ce phénomène – si je le réarticule dans l'expérience qui consiste à peindre – comme un état supplémentaire qui se déploie telle une dimension intangible, qui produit les débordements autant qu'il refoule, qui génère quelque chose d'innommable résultant et d'où résulte, dans un même temps, l'inédit, l'impossible à prédire, à nommer, ou à reproduire. Sans se restreindre aux corps impliqués – si je tente maintenant de faire un parallèle entre l'expérience de peindre et celle de l'altérité – cet état semble plutôt les rendre réversibles, ou en abolir la distinction tout en la renforçant davantage, il opère précisément de l'extérieur, par la relation, par l'effectivité même de cette relation, ce phénomène *est*, pour ainsi dire, la relation. En outre, je pourrais comparer cet état (existentiel) au vide invoquant tous les possibles qui se déclare entre les éléments mis en présence conjointement dans un tableau et ce, bien qu'en théorie, « il n'y a pas de fond en peinture » (Benjamin, 2000, p. 176) ... Et je me demande alors, que reste-t-il de moi, que reste-t-il de l'Autre ou du tableau, qu'y a-t-il de plus ou de moins en nous, par nous ou hors de nous, où sommes-nous en regard de ce phénomène insituable parce que dispensé de corps et où se joue cette étrange réversibilité ? Et, que se passe-t-il dans ces tableaux qui s'achèvent, quand je ne m'y retrouve plus tout en y étant sensiblement transposée ? Que se passe-t-il, également, dans ce regard Autre qui me voit, que je vois aussi ? Ces yeux, ces tableaux, expriment-ils, ou s'informent-ils au sujet d'une autonomie ou d'une interdépendance, d'une proximité ou d'une distance, d'une présence ou d'une absence, sont-ils le produit, ou le témoin du même ou de la différence, de l'espace ou de la matière, du plein ou du vide ?

Ces questions, lorsque je peins, n'ont de cesse de me hanter. Il surgit alors dans mon esprit l'impression étrange que mon travail d'artiste s'intéresse à la possibilité de restituer une dimension temporelle à un médium de part en part concerné par le phénomène du devenir, mais qui s'y soustrait dès que son produit est considéré achevé, tandis que ma condition d'humaine, sans cesse, m'incite avec angoisse à faire l'inverse, c'est-à-dire à m'efforcer de ressentir le possible du demeurer à travers l'inévitable devenir... Durant l'existence comme dans l'expérience de peindre, j'ai néanmoins l'impression que la relativité des états qui consistent à demeurer ou à devenir, mais aussi ceux qui concernent la durée ou la fixité, l'autonomie ou l'interdépendance me troubles en tant que cette relativité me semble opérer par l'entremise de la limite que constitue le corps Autre, laquelle bouleverse, appelle, *exige*, à la manière dont l'exprime Levinas : « [...] cet en face du visage dans son expression – dans sa mortalité – m'assigne, me demande me réclame : comme si la mort invisible à qui fait face le visage d'autrui – pure altérité, séparée, en quelque façon, de tout ensemble – était « mon affaire » » (Levinas, 1995, p. 45). Sans aller jusqu'à considérer l'idée de la mort comme intrinsèque au regard que je pose sur l'Autre, je crois pourtant que cette expérience décrite ci-haut par le philosophe peut faire écho aux problématiques que j'explorent dans mon travail de recherche-crédation, soit celles qui mettent en tension et interrogent la limite entre le fini et l'infini, la durée et la fixité, l'autonomie et l'interdépendance, ainsi que le demeurer et le devenir. En effet, ces mises en tension, la confusion des limites entre ces états, ou leur relativité que je ressens, tant lorsque je peins que lorsque je me retrouve face à autrui, pourraient bien résulter cette expérience attractive dont fait mention Levinas, lorsqu'il décrit en quoi autrui – « séparé de tout ensemble » et donc, constituant une limite, une distance infranchissable, une différence – parviendrait à quérir le Soi pour y imposer une prise de conscience effectuée par l'entremise d'une extériorisation... Comme si c'était l'Autre qui rendait sensible au Soi sa propre condition, en la rendant relative à un extérieur, comme si c'était par le sortir de Soi vers l'Autre, la limite, que notre propre condition nous était accessible sous la forme d'une certaine parité sensible... Toutefois, cette conscience de Soi via la préoccupation, ou la sensibilité à la condition de l'Autre ressemble, en elle-même, à la confusion du Soi dans l'Autre,

ou à tout le moins à une expérience extériorisée du Soi *par* l'Autre. En ceci, les réflexions que propose Levinas me semblent s'apparenter à l'expérience de peindre telle que je la vis. En vérité, le tableau, autant que l'Autre, me tire hors de moi, « m'assigne », « me demande » et « me réclame » et, ce faisant, sollicite ma propre sensibilité à s'éprouver elle-même par l'entremise du paradoxe qu'il incarne et qui articule simultanément, de l'extérieur, la différence ou la distance physiques absolue et la parité sensible la plus juste... Cela, tout comme l'Autre, dont il est certain que la limite physique n'exclue pas pour autant une confusion de sa condition en moi-même. Je me positionne donc dans cet angle d'approche qui stipule que le tableau, pour moi, c'est bien cet Autre, ce réclamant, cet assignant ou ce demandant, l'objet de la fixité, l'autonome, aussi bien que le relatif, le sujet de la durée, c'est ma relation à lui, c'est à la fois une totalité et un potentiel infini, ce que je ne peux saisir, auprès de quoi je ne peux me conformer et cela, malgré l'irréductible sensation d'une correspondance sensible, secrète...

2.3 Le processus de création

Si j'aborde maintenant l'expérience de peindre de manière plus concrète, je dois préciser que, durant mon travail en atelier, mon attention est entièrement dirigée vers mon geste et ce qu'il produit à travers un agir en continu, purement intuitif. Mes interventions, en ce sens, sont dénudées d'attente ou d'intention autre que celle de faire advenir ce « signifiant de l'incarnation » évoqué par Kaufmann. Le philosophe Arthur Schopenhauer décrit d'ailleurs bien en quoi une volonté est à même de se transposée dans la dimension précisément physique pour s'accorder à l'idée de la durée :

Enfin, la connaissance que j'ai de ma volonté, bien qu'immédiate, est inséparable de mon corps. Je ne connais pas ma volonté dans sa totalité ; je ne la connais pas dans son unité, pas plus que je ne la connais parfaitement dans son essence ; elle ne m'apparaît que dans ses actes isolés, par conséquent dans le temps, qui est la forme phénoménale de mon corps, comme de tout objet ; aussi mon corps

est-il la condition de la connaissance de ma volonté (Schopenhauer, 2011, p. 143).

Ce que suggère ci-haut le philosophe entre en résonnance avec la manière dont je conçois le processus de création pictural et plus particulièrement l'expérience personnelle que j'en fait. En outre, je ne connais jamais d'avance mes intentions lorsque je débute une série, je ne sais jamais « quoi faire » ; c'est la mise en relation des éléments entre eux qui m'intéresse et même, m'ensorcelle, c'est-à-dire le « faire » en lui-même, exempté de répondre au « quoi ». Il ne s'agit donc pas pour moi de faire correspondre mes tableaux à un idéal préconçu mais bien d'entrer en relation avec eux. Cela, à l'instar de l'attitude que j'adopte face à autrui et d'ailleurs, je ne vois pas comment il pourrait en être autrement. Il m'apparaît en effet présomptueux, voire déraisonnable, de prétendre pouvoir imposer ma volonté à l'Autre et m'attendre à ce que les termes qu'elle implique soit systématiquement respectés dans le temps et ce, à cause de la concrétisation de son autonomie et de son expérience propre, tout comme il le serait également, du moins en ce qui me concerne, d'imposer de telles conditions à un tableau. De mon point de vue, cette fois strictement en regard du produit pictural, la raison est simple : il m'est impossible de cultiver une intention, une volonté, une idée ou une image mentale qui seraient imposées par le réel ou préconçues, puisque la traduction de celles-ci en matière par le biais de mon geste implique inévitablement une altération, une distance, une perte ou un surplus... Au sujet de l'exercice qui consiste à traduire une langue, le traducteur Jean-Pierre Lefebvre précise d'ailleurs ceci : « Quand il y a passage de l'allemand au français, l'espace du texte est le lieu de distorsions inévitables : la plasticité spatiale des deux langues n'est pas la même » (Lefebvre, 1999, p. 109). Bien que dans ce cas ce soit le domaine de la littérature qui soit concerné, je crois tout de même que cette « distorsion » s'applique aussi au langage proprement pictural, si tant est que le peintre soit tenté de faire correspondre son travail à un idéal niché dans son esprit et qu'il s'appliquerait à traduire par le biais de la matière. Aussi, en résonnance à la description que propose Lefebvre, cette fois au sujet du poème, « cet espace [qui] peut aussi en apparence être ouvert, non-

préexistant » (Lefebvre, 1999, p.108), je laisse, au sein de l'espace pictural, que je juge également ouvert et non-préexistant, les choses se produire plutôt que de chercher à y apposer une volonté ou un sens. Si je procède de la sorte, c'est parce que, toujours en citant Lefebvre, je cherche à éviter cette conséquence qui guette celui qui s'adonnerait à l'exercice de traduction, lorsque « de fait, il comment l'irréparable : il réécrit l'unique » (Lefebvre, 1999, p. 109). Puisque mon travail de recherche-crédation s'intéresse au phénomène de la mise en relation produisant toujours l'inédit, l'idée d'y apposer une intention préalable, supplémentaire ou sous-jacente équivaudrait pour moi, à le « réécrire » alors que, à mon avis, le tableau prend son sens, s'il en est un, par l'effectivité même de la mise en relation provoquée par mon agir qui se déploie dans la durée et ce qu'elle invoque en termes de visibles, mais aussi d'invisibles et enfin, de possibles.

À travers mon projet de recherche-crédation, j'accorde donc un intérêt particulier au phénomène de la mise en relation déployé dans la durée que mon geste active lors du processus de création. Ce phénomène, qui génère l'interdépendance, impose dans ma conscience l'impression d'une confusion entre les limites, cette sensation d'être incessamment en présence d'un double état du produit précisément pictural en appelant un troisième, à savoir qu'il soit toujours fini, in-fini et par-là même, infini. Ces impressions et sensations surgissent, selon moi, grâce à la façon dont j'entre en contact avec les tableaux à peindre. Comme je l'ai mentionné, je procède de manière intuitive, sans intention préétablie. Je me repose également sur un principe d'ininterruption, c'est-à-dire que je passe d'une surface à l'autre sans vraiment établir de priorité en regard du potentiel de finitude particulier à chacune d'elles, de même qu'il est rare que je quitte l'atelier sans avoir le sentiment que les tableaux sur lesquels j'ai travaillé soient solutionnés, du moins pour un instant donné. Par « solutionnés », j'entends ici qu'ils soient équilibrés entre eux et en eux-mêmes, sans pourtant pouvoir décrire précisément en quoi un tel résultat, ou une telle impression surviennent : comme je l'ai dit, je ne m'attends jamais à rien ou alors, c'est que je m'attends à tout... Je conçois néanmoins mon intérêt à ce qu'ils convergent vers un état qui m'apparaît solutionné comme si cette ambition s'apparentait à ces moments

où l'on essaie de s'entendre avec l'Autre malgré un désaccord, parfois toute une nuit durant, si le sujet devient une impasse... Il m'arrive même, parfois, que mon travail sur un tableau en particulier prenne les allures d'une discorde conjugale insoluble, tandis qu'un autre travaillé en parallèle se solutionne aussi facilement qu'il est aisé, naturel de converser avec un vieil ami. Ainsi, en lien à cette conviction que j'ai, soit qu'il est impossible de forcer l'entente – elle vient ou ne vient pas – mes interventions sont empreintes d'une spontanéité mêlée d'intuitivité et servent davantage les possibles engendrés que l'intention prédéterminée. Mes anticipations quant au résultat tendent à se retrancher puis se fondre dans mon agir, afin que l'action posée dans l'instant prédomine et que la mise en relation résultant de cette action, que je perçois comme inédite, imprévisible, sensible, bouleversante, mouvante et évolutive, entre les entités distinctes impliquées – en l'occurrence moi-même, la matière et les tableaux – prenne l'ascendant sur l'idée d'une intervention qui supposerait un idéal prédéterminé, puis fini dès que fixé. Toutefois, les aléas propre à cette expérience me plongent dans l'étonnement et me déstabilise puisque dès que je me positionne dans le continuum, il surgit cette manifestation immédiate qui resserre sur elle-même les pendants de l'achevé et du potentiel, qui les confondent, comme si chaque geste concentrait en même temps qu'il écartelait le passé, le présent et le futur, comme si chaque élément mit en présence, déclaré, se signifiait à la fois dans son absolu et tous ses devenirs, cela à cause de son rapport à l'élément autre, déjà là ou à venir, qui le côtoie ou l'appelle, mais aussi parce qu'à travers cette surprise perpétuelle, c'est en quelque sorte un élément toujours autonome que mon geste fait apparaître ; mes tableaux, je le réitère, ne recèlent pas en eux-mêmes une fin déjà connue et à atteindre. Ils sont, par conséquent, toujours dégagés de correspondance. À cet égard, je dois admettre que ce principe d'ininterruption que j'ai mentionné ci-haut s'impose à moi bien avant que moi-même j'y adhère et, quand finalement je m'arrête, quand je m'étonne de constater que *ça* fonctionne, c'est toujours pour me plonger dans la stupeur. Je me demande alors comment, pourquoi est-ce arrivé : « qui serais-je, moi, si j'avais fait cette peinture ? » (Maldiney, 2007, p. 11). Car, pas plus que je n'impose ma volonté, un sens ou une intention préétablie à mes tableaux hormis cette idée d'une entrée en relation, cet intérêt à les sentir à la fois être et devenir en eux-mêmes

et les uns par rapport aux autres, je ne peux jamais concevoir ni même, parfois, me rappeler mes gestes posés, pas plus que je ne suis en mesure de moi-même m'y reconnaître comme je le ferais devant un miroir... Il perdure cette différence, cette distance, cette sensation d'un ailleurs, d'un en-deçà, d'un surplus, d'une absence... C'est que, bien que venant exclusivement de moi, le tableau m'apparaît toujours comme étranger, *Autre*. D'ailleurs, si je considère que *ça* fonctionne, c'est toujours quand, dans tel tableau, tout à coup et sans que je puisse dire pourquoi, je ne m'y ressens plus moi-même comme la principale instigatrice, comme une entremise dans ce qui s'y déclare, lorsqu'il m'apparaît, non sans une certaine angoisse, qu'il ne me concerne plus et qu'à travers ou malgré l'infini des possibles, il fonctionne par lui-même, en lui-même...

[...] Alors le malaise croît. Il ne vient pas de ce que [ma] vision serait vouée à un spectacle enlisé, mais particulier, du monde ; mais de ce que cette vision se donne, dans sa compacité requérante, comme l'unique possible. Une fois pour toutes. Il n'y a pas d'autres fois. Pas d'autres possibles que cette totalisation permanente, de toujours à toujours. Pas de hasard (Maldiney, 2007, p.11).

Ensuite, il s'agit toujours de me retenir, car à cet instant, un geste de plus suffirait à bouleverser cette mystérieuse homéostasie et l'infini des possibles se redéployerait alors, cependant que la « totalisation permanente », étrangement, se disloquerait... « Et même si l'on ne reprend pas *tout* à chaque fois, c'est la totalité qui change » (Passeron, 1980, p. 87). Ce geste de plus, comme le mot de trop pendant une vive dispute, ou encore une étreinte...

Toutefois, l'étrange fonctionnalité, ou l'autonomie – cet « unique possible » qu'évoque Henri Maldiney – dont se doterait un tableau est inévitablement remise en cause, dans mon esprit, lorsque je le considère non plus selon ses qualités précisément matérielles mais plutôt dans sa condition d'espace d'une part, mais aussi lorsque je le considère par rapport aux autres qui ont été peint dans un même temps, d'autre part. En ce sens, bien qu'un tableau donné soit en tant que tel limité par son cadre et

composé de matière fixe, son fonctionnement relatif me semble toujours bouleversé dès lors que les limites entre ce qui se constitue sur sa surface comme matière et ce qui y apparaît comme espace se troublent, mais également lorsque ce même tableau doit s'inscrire dans un processus de création plus large, à savoir celui qui implique la notion de série. Le principe de mise en relation invoquant l'interdépendance sur lequel s'appuie mon travail de recherche-crédation, à ce sujet, n'est pas étranger à cette sensation contradictoire qui continue de me hanter par-delà la suspension de mon geste, cette tension que j'observe entre finitude et in-finitude, entre le demeurer le même et le devenir(s) autre(s) et qui déborde même au-delà des cadres. C'est d'ailleurs devant le paradoxe que constitue pour moi une telle expérience – à la fois sensible, concrète et existentielle – que j'attribue à mes tableaux le sujet de la durée tout en les considérant comme objets de fixité. Il me semble ainsi que je parviens à surmonter les interrogations qui émergent dès que je pose le premier geste, quand je réfléchis aux faits troublants que ce geste instigateur m'est à la fois propre et méconnu par avance, apte à durer infiniment tout en déclarant l'achevé perpétuellement, et qu'enfin, il m'est intime cependant que ce qu'il permet de rendre visible m'est tout-à-fait étranger.

CHAPITRE 3 – Les visées conceptuelles

3.1 L'objet de la fixité, le sujet de la durée

Le médium de la peinture me trouble et m'interpelle donc à la fois, en fonction de sa correspondance à cette double propension que je lui octroie, celle de proposer simultanément le sujet de la durée et l'objet de la fixité. Mes tableaux, en tant qu'objets de fixité, les renvoient à mon sens à l'idée d'une certaine autonomie qui s'affranchie de moi et met en présence les éléments compositionnels pour eux-mêmes. Leur apposer le sujet de la durée, toutefois, s'accorde à la réminiscence impossible à nier de ma propre présence active en eux et qui correspond au processus de création lui-même. Celui-ci, pour autant que sa sensation puisse perdurer au-delà de son effectivité, réhabilite la condition du devenir et légitime ainsi l'idée relative de tous les possibles. Pour moi, le sujet de la durée fait écho à la part de subjectivité inévitablement incluse dans toute production artistique incluant la mienne, tandis que la fixité prise en tant qu'objet restitue, du moins à mon propre travail, sa dimension autonomisée par la mise en présence dégagée d'idéal et qui le destine, finalement à être appréhendé pour lui-même par le regardeur, c'est-à-dire tant que témoignage fixe, objectivé, d'une durée subjective. C'est bien cette durée subjective enjoignant tous les possibles, ou l'autrement, que je tente de lui faire éprouver, via la dimension du sensible, par lui-même et pour lui-même, aussi se constitue-t-elle comme sujet.

Or, lorsqu'à travers ma recherche-crédation j'attribue le sujet de la durée à un tableau, je le réfléchis néanmoins selon une condition de présence autonome. Pour moi, en effet, cette mise en corrélation avec la durée ne remet pas en cause l'affranchissement, par rapport à quelques volontés prédéterminées, intentions ou sens dépassant la mise en action, de ce même tableau. À mon avis, l'idée que la durée soit déclarée en tant que sujet n'altère en rien celle d'une présence autonome ; selon ma perspective, le sujet de la durée émet plutôt la possibilité, pour cette présence autonomisée, de concourir à l'alternative ou au potentiel autre(s), sans

toutefois décréter un sens à ces mêmes alternatives ou ces mêmes potentiels, si ce n'est celui de la mise en cause des possibles du devenir(s) autre(s). Ce potentiel demeurerait quant à lui concevable conceptuellement pour le regardeur grâce au phénomène que j'active lorsque je peins, celui de la mise en relation déployée dans la durée, mais également grâce à la nature formelle de mon travail. J'expliquerai plus précisément en quoi consiste cette nature particulière au chapitre 4, lorsque j'aborderai le sujet de mes stratégies formelles, de même que je préciserai en quoi un tel phénomène de transposition de ma propre subjectivité « objectivée » vers celle du regardeur s'avère concevable au chapitre 5, lorsqu'il sera question de la mise en espace et de la réception de mon travail de recherche-crédation.

Je crois par ailleurs qu'insister à l'effet que le sens de mes tableaux doit se saisir d'abord par leurs présences propres, leurs être là, cependant qu'ils se proposent comme les sujets de la durée renforce ce vertige des possibles que sous-tend le processus de création. Car si les éléments mis en présence à l'intérieur d'un tableau donné sont exemptés du mimétisme, ou encore de l'adhérence à un idéal, à un sens ou à une correspondance qui seraient imposés par le réel, si enfin ils ne sont que le témoignage de ma volonté à ce qu'ils adviennent, ils consistent en un avènement toujours dégagé d'*a priori* et, par conséquent, s'accordent à l'infini des possibles. Comme je l'ai déjà mentionné, ma mise en action sur un tableau n'est en rien motivée par des ambitions représentatives, si ce n'est de celle de maintenir active la sensation du processus et donc, du devenir via le principe d'interdépendance déployé dans la durée. De mon point de vue, si mes tableaux réfèrent à quoi que ce soit qui ne serait pas de l'ordre de l'être là et qui leur serait au préalable extérieur, c'est à ce besoin que j'ai d'interagir avec leurs surfaces vierges, toutes autres que moi-même, limitées mais sans limite, d'y éprouver mon geste non pas pour m'y imposer mais simplement éprouver un vertige, m'étonner, voir apparaître l'inédit, l'improbable, l'imprévu, de me prêter aux aléas entrelacés de l'harmonie et du chaos, pour entrer en relation, faire se produire et voir devenir, ce qui correspond au processus lui-même, ou à ma volonté transposée dans mon corps pour s'accorder à la durée (à l'instar des propos de Schopenhauer émis dans le chapitre précédent). En adoptant une attitude ouverte par

rapport à la finalité éventuelle, en me soustrayant à cette idée que je doive impérativement faire valoir mes intentions ou rejoindre un idéal préconçu et, finalement, en considérant que ce que mon geste produit se réfère et renvoie précisément au phénomène de l'effectivité de l'apparition (ou ce « signifiant de l'incarnation » qu'évoque Kaufmann) je parviens à me concentrer exclusivement sur l'expérience concrète qui consiste à peindre, laquelle me fait éprouver ce « seul Être actuel » décrit par Merleau-Ponty lorsqu'il aborde le fait de l'altérité. Cette expérience, pour autant que ses aléas soient de part en part traversés par l'immédiateté de l'apparition, se déploie néanmoins dans la durée. Ainsi, cette notion se constitue comme le sujet de mon travail et détermine enfin mon ambition à ce que les sensations du processus, du devenir troublant les limites et appelant l'inédit, la transformation, les bouleversements, le mouvement et l'évolution par-delà la fixité manifeste demeurent présentes lors de l'appréhension de ce travail, cependant que celui-ci se présente comme achevé. J'aspire enfin à ce que, par sa sensibilité, le regardeur puisse avoir accès, en face de mes tableaux, au phénomène que moi-même j'expérimente lorsque je peins et qui s'apparente par ailleurs au fait de l'existence, celui qui me maintient paradoxalement aux limites de la fixité et de la durée, de l'autonomie et de l'interdépendance, du demeurer même et du devenir(s) autre(s)...

3.2 Du plastique à l'existentiel

Pour moi, le principe d'autonomie est à entendre comme une référence à ce qui est *là*, c'est-à-dire, dans le cas de mon travail, le résultat de gestes dont les seuls objectifs sont de faire se produire ; j'aime (autant que je redoute) me mesurer à cette situation d'interdépendance que la mise en relation déployée dans la durée rend sensible à mes perceptions. C'est donc afin de faciliter la compréhension de ma recherche-crédation que j'insiste à l'effet que je considère le tableau moins selon l'idée qu'il me permette de transposer ma volonté que selon celle qu'il accueille mon être traduit en actions. C'est cet angle d'approche, je crois, qui me pousse à interroger les limites de l'élément fixé, apanage pourtant convenu de l'œuvre donnée précisément picturale, cette « apparence arrêtée » (Passeron, 1980, p. 129), car il

m'apparaît paradoxal que je puisse me plonger dans la dimension effective de la durée tout en louvoyant à travers des manières de permanences ou de fixités dégagées de correspondre à un idéal qui, sans cesse, s'imposent à mon entendement, mais aussi à ma sensibilité, comme relatives... Mon travail de recherche-crédation oscille donc entre mes considérations au sujet de l'expérience du processus, mes observations des phénomènes qui en résultent et une conceptualisation influencée par la dimension de l'existential. À cet égard, pour rappeler les particularités du processus de création précisément pictural et de là, expliquer en quoi il parvient à faire basculer mes réflexions à son sujet du plastique vers l'existential, de l'autonomie vers l'interdépendance mais aussi du demeurer vers le devenir et vice-versa, je cite une fois de plus René Passeron, car il décrit bien, à mon avis, en quoi un tel processus met en tension durée et fixité, ou en quoi il déploie un devenir qui s'opèrerait dans une certaine confusion entre les limites de ce qui demeure :

Le mouvement est, en effet, l'opposé dialectique de la forme : c'est lui qui la détruit et la fait passer dans une autre. Nous ne parlons pas ici du mouvement *exprimé* par la forme peinte, mais du mouvement opératoire par lequel le peintre fait passer, d'état en état, son œuvre en train, comme du mouvement qu'il pourrait donner à sa toile elle-même pour saisir les déformations que les formes peintes subiraient alors. Dialectisée par le mouvement, toute forme subit, dans le temps et l'espace, une déformation formante. Toute forme picturale est le produit d'un mouvement de peindre : elle résulte de la négation féconde des apparences (Passeron, 1980, p. 129).

Cette « déformation formante », cette « négation féconde des apparences » ou encore ce phénomène de passage « d'état en état » font l'objet d'un véritable écho dans mon esprit, car j'observe effectivement, lorsque je peins, que la durée et la fixité, les pleins et les vides, les présences et les absences, la proximité et la distance, le demeurer même et le devenir(s) autre(s) entrent en tension, s'entrelacent ; j'ai la sensation qu'une brèche s'ouvre alors entre la limite des états – de moi-même, de la matière, des tableaux – et les rends réversibles, apte à devenir, ou encore à se résorber, se confondre, se différencier, s'annihiler et ce, à l'instar de l'effet que l'Autre, dans le réel, a sur moi, lorsque simultanément il me consolide et me relativise, m'envahi et demeure parfaitement dissocié ; à son contact, je passe d'état

en état, mais cet état demeure le mien, il demeure, en quelques sortes, irréductible... Et de fait, à travers l'existence, j'ai toujours l'impression qu'entre ma propre autonomie, mon propre devenir, ma propre volonté, ma propre présence, mes propres perceptions ou émotions et la condition à la fois objective et subjective parce que relative que cet Autre – comme un tableau à peindre et comme les tableaux entre eux une fois ceux-ci disposés en mode sériel – m'impose sans me l'imposer, la limite est trouble : « Et paradoxalement c'est d'avoir cet Autre en soi-même qui le destine aux lointains [...] L'Autre est la loi dans laquelle je me suis donné le pôle de mon être propre, mais il est au-delà » (Kaufmann, 1969, p. 62-63)... Ce principe d'être « au-delà » que Kaufmann applique à l'Autre tandis que ce-dernier se constituerait paradoxalement comme un « pôle pour l'être propre » s'accorde bien à ma propre conception du tableau et ce, par rapport à son autonomie pourtant relativisée dès que mon geste le place en situation de d'interdépendance. Comme si, dès lors qu'un élément – et dans une plus large mesure, un tableau en tant que tel – se trouvait auprès d'un autre, cet Autre parvenait à lui fournir une limite supplémentaire. Cette limite, bien qu'impliquant un au-delà, me semble se rendre effective à la manière d'un ailleurs ou d'un autrement alternatifs mais requérant, attractif, comme un « pôle » qui, en exerçant cette incitation, destinait l'élément autonome à *aller vers*, à dépendre, à être bouleversé, à se transformer, à évoluer et se relativiser tout en demeurant le même...

Si j'insiste à ce que mon travail se suggère à la fois comme le sujet de la durée et l'objet de la fixité, c'est bien parce j'ai d'abord eu l'intuition que cette manière de considération correspond à celle à laquelle je me retrouve moi-même prédisposée quand j'entre en relation avec l'Autre, quand celui-ci m'apparaît là, présent, entier, sans que je ne puisse ignorer les troublants, les inaccessibles, les invisibles bouleversements, les transformations et l'évolution qui se jouent en lui, comme en moi-même, du fait de notre relation, de cette attraction qu'il exerce sur moi comme moi-même j'en exerce une sur lui. C'est d'ailleurs bien cette disposition particulière à un phénomène propre à l'existence que je cherche à transposer dans la sphère du plastique, et plus précisément chez le regardeur, lorsque celui-ci doit appréhender

mon travail pictural. Je m'intéresse en effet à ce que mes tableaux puissent suggérer chez ceux qui entre en contact avec eux tant les pendants du même que ceux de la différence, tant ceux de la proximité que ceux de la distance, de la présence que de l'absence, de la durée que de la fixité et enfin, aussi bien ceux du demeurer même que du devenir(s) autre(s), cela à l'instar d'Autrui. Cet angle d'appréhension me semble parvenir à instaurer, à l'intérieur d'un objet manifestement fixe, une dimension à la fois temporelle et existentielle qui, bien que moins concrète que sensible, renvoi au fait du processus (ou de l'existence) et donc, au fait du devenir dans la durée. Je cherche enfin à ce que mon travail se ressente comme simultanément fini et in-fini, comme sujet de durée et objet de fixité afin qu'il puisse par-là même évoquer la condition existentielle de chacun, lorsque dans l'existence nous « devenons » irrémédiablement sans pourtant que ce phénomène soit en mesure de se rendre tangible dans l'instant, sans que nous puissions non plus littéralement l'identifier comme opérant en nous-même ou saisir précisément sa teneur. Henri Bergson mentionne, en ce sens et au sujet de l'intelligence humaine, que « c'est toujours à des immobilités, réelles ou possibles qu'elle veut avoir affaire » (Bergson, 2014, p. 50). Cependant, le philosophe précise que si l'être humain pouvait enjamber cette manière de se représenter le changement, « qui le dessine comme une série de positions » (Bergson, 2014, p. 50) ou encore comme « une série de juxtapositions » (Bergson, 2014, p. 51), sa conscience serait à même de constater qu'à travers l'existence, il n'y a « qu'une poussée ininterrompue de changements – d'un changement toujours adhérent à lui-même dans une durée sans fin » (Bergson, 2014, p. 51) et ce, bien que cette évolution transformative soit difficile à saisir et à intégrer à l'entendement. Toutefois, j'aspire à ce que mes tableaux puissent rendre à la sensation, du fait de leurs présences en quelque sorte interdépendantes, ce phénomène bien évoquer ci-haut par Bergson, lequel implique l'idée du changement, ou du devenir en tant qu'ils soient impossibles à soustraire de la condition de l'être et ce, malgré le fait qu'ils soient souvent imperceptibles ou insituables. Cela, à l'instar des tableaux qui eux, se donnent comme présences fixes, tandis que dans l'espace ils s'exposent comme une série « juxtaposée ». C'est enfin cette manière de considération que mon travail de recherche-crédation tente de renverser, afin de

réhabiliter dans la sphère à la fois formelle et expérientielle de la réception du tableau cette idée bien exprimée par Bergson, ce « changement » (vers un devenir autre) propre à l'existence qui s'effectue dans la durée et ce, en dépit des sensations pratiquement inaltérables de permanence et d'autonomie qui habitent l'esprit conscient, tout comme elles semblent adhérer au tableau.

3.3 Demeurer même et devenir(s) autre(s)

J'ai précisé, via les propos de René Passeron, cette idée que, selon mon point de vue, les éléments d'un tableau s'expriment d'abord eux-mêmes, où par leurs présences, leurs *être là* qui, selon le médium auquel ils se reportent, les consacrent à la fixité, gage de finitude. En ce sens, je concède qu'il s'avère hasardeux de discourir au sujet de l'état potentiellement in-fini du produit pictural, et plus particulièrement lorsque l'on songe au fait qu'il se constitue de taches. Walter Benjamin le déclare : « Il n'existe pas d'opposition entre tache et tache absolue, car la tache est toujours absolue et ne ressemble à rien d'autre dans sa manifestation » (Benjamin, 2000, p. 175). Oui, en un sens la tache est toujours achevée, ou absolue, elle ne peut se mettre en accord ou nier un idéal parce qu'elle est dispensée de référer à autre chose qu'elle-même ; elle ne peut prétendre à aucun autre état, elle est sans préexistence, sans précédent. Vladimir Jankélévitch demande d'ailleurs, à ce sujet, « comment peut-on devenir ce qu'on est déjà, et si déjà on l'est ? » (Jankélévitch, 1980, p. 157). Il renchérit ensuite : « Poser une telle question, c'est mécomprendre que le même puisse devenir un autre tout en restant le même, et c'est par conséquent méconnaître le devenir en général et le processus, et se résigner à l'immobilité universelle » (Jankélévitch, 1980, p. 157). Si je le cite ici, c'est pour insister à l'effet que le regard conceptuel que je pose sur mon travail de recherche-crédation est indissociable de cette compréhension particulière du devenir que le philosophe évoque. Ainsi, l'attention que je porte à l'expérience de peindre fait en sorte que je m'intéresse à l'origine du premier geste, à ce qu'il rend présent à la mesure de son agir mais qui, avant de se concrétiser, était concentré dans la dimension sensible de mon être. D'ailleurs, si chaque élément que je mets en présence m'apparaît autonome, quand

je regarde mes tableaux c'est pourtant comme si je me tenais en face d'une sorte de réminiscence impossible à expliquer, car ils me semblent tous converger vers une correspondance sensible qui les hante et qui me fait penser, presque avec angoisse, à *l'il y a* lévinassien...

[...] quand on pense que même s'il n'y avait rien, le fait qu'« il y a » n'est pas niable. Non qu'il y ait ceci ou cela ; mais la scène même de l'être est ouverte : il y a. Dans le vide absolu, qu'on peut imaginer, d'avant la création – il y a (Levinas, 1982, p. 38).

Cette sensation, qui n'est « ni ceci ni cela » mais que je ressens à la manière de cet *il y a* précurseur que décrit le philosophe Emmanuel Levinas me semble quant à elle réhabiliter mes tableaux dans un rapport au même en-deçà de leurs différences. Je m'explique cette impression en ceci qu'avant de s'incarner, chaque tableau était déjà contraint à correspondre à une éventuelle impulsion singulière déclinée en gestes. Ils ouvrent, en quelques sortes, « la scène » de mon être... Ainsi sont-ils soumis à une parité sensible avant de devenir Autres, de se dissocier dans la le temps, de formuler la différence concrète au gré du processus, qui lui génère la mise en relation et l'interdépendance à sa suite, laquelle, enfin, ne me regarde plus, et pourtant... un lien à la fois tenu et fuyant semble irrémédiablement m'y restituer, ou enfin y restituer quelque chose que je traduis en une correspondance sensible dont je ne peux expliquer la nature, si ce n'est que par ma propre présence en eux, bien que celle-ci m'échappe, à la manière de *l'il y a* lévinassien... D'ailleurs, je ne puis dire si cette impression d'une correspondance sensible parvenant à transcender l'autonomie – que je juge intrinsèque à chaque élément – est dû au caractère de récurrence (je préciserai ce point au chapitre 4) que mes tableaux comportent, comme si cette récurrence exprimait cet *il y a*, cette dimension immuable nichée en moi-même incarnée par cette insistance de la forme ou de la figure, lesquelles me sont impossibles à contenir. Lorsque j'observe mon travail dans son ensemble, cette récurrence me happe comme si elle détenait un lien secret avec ma propre nature, mes propres inquiétudes... Toutefois, puisque je peins de manière tout-à-fait intuitive, je ne peux (et ne veux) pas expliquer pourquoi telle forme ou telle figure

n'a de cesse d'apparaître dans mon travail, ou en quoi j'éprouverais cette impression d'une correspondance sensible au sein de mes tableaux, qui se déclinent pourtant en différence absolue, et à travers une mise à distance de moi à moi qui me semble insurmontable et ce, pareil à la manière dont l'Autre m'apparaît...

Je dis souvent, lorsque je parle de mon travail en tant qu'artiste, que je fais toujours la même chose. Bien que ce soit un peu à la blague, il me vient tout de même en tête cette idée bien connue qui voudrait que la folie, ce serait de faire toujours la même chose mais de s'attendre à un résultat différent. Seulement voilà, j'ai la sensation que le médium de la Peinture interroge cette affirmation, du moins selon la manière dont je le traite, c'est-à-dire que, bien que je fasse toujours la même chose – je pose un premier geste tout-à-fait intuitif, de manière souvent spontanée – il se produit toujours, en vertu de la durée, de la mise en relation et de l'interdépendance qui ne me regarde pas des gestes subséquents, quelque chose de différent... Ainsi, comme si c'était vraiment de la folie, lorsque je peins, j'ai l'impression que je fais toujours la même chose en m'attendant à un résultat différent, mais cette différence, pourtant, se concrétise, elle advient... Avec ironie, je pense alors à cette réflexion de Merleau-Ponty, au sujet de la réalité du peintre : « le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel » (Merleau-Ponty, 1964, p. 19). Cette observation du philosophe exprime parfaitement le phénomène auquel je me confronte lorsque je peins, mais aussi lorsque j'observe mes tableaux. C'est bien ce paradoxe, apparu d'abord comme un phénomène vraiment troublant dès que j'ai commencé à peindre, qui ensuite imposa à mon esprit de considérer cette tension entre le fini et l'in-fini, la durée et la fixité, l'autonomie et l'interdépendance, le demeurer le même et le devenir(s) autre(s), la présence et l'absence, la proximité et la distance. Ces états oppositaires, qui se rendent tout de même effectifs simultanément dans mon esprit en tant qu'ils m'apparaissent réversibles tout au long du processus qui consiste à peindre, s'incarnent maintenant comme les principes antagonistes sur lesquelles s'appuient les problématiques ma recherche-crédation, cependant que je m'emploie à les rediriger dans la sphère de la réception de mon

travail, là où, enfin, ils revêtent un caractère conceptuel où s'imbriquent les considérations de l'expérience et de l'existence.

Il est vrai que je m'étonne toujours, devant mes tableaux, de ressentir une sorte de réversibilité entre ce qu'ils permettent ou non de rendre au visible, mais également entre leurs propres présences, leurs être là pourtant distinctifs et mon être moi qui lui, me semble impossible à fixer, impossible à nommer, cependant que je le ressente tout de même transposé en eux à la manière de cet *il y a*, comme si mes tableaux étaient nécessairement les mêmes (que moi ?) cependant que la durée du processus, rythmée par mon geste, les destinaient à devenir Autres au gré de mes actions qui elles, me dilue en eux tout en activant une interdépendance des éléments mise en présence qui m'est extrinsèque. Néanmoins, en réarticulant la possibilité du devenir(s) autre(s) précisément dans la sphère subjective de mon processus de création, je parviens à réconcilier dans mon esprit ces deux notions qui s'opposent dès que le tableau est déclaré achevé. L'idée que la réminiscence du processus puisse se rendre sensible dans la sphère de la réception de mon travail, notamment par les stratégies formelles que j'emploie, me semble donc réhabiliter le concept de la durée, à l'intérieur de laquelle le devenir(s) autre(s) demeure possible et ce, par-delà les conditions de fixité et d'autonomie, mais également parce que mes tableaux m'apparaissent véritablement comme complets et partiels, comme le fait d'un seul et même geste égal à lui-même qui se répète sans fin en articulant synchroniquement le même et la différence, la présence et l'absence, la proximité et la distance...

Ces précisions concernent toutefois une dimension davantage intime de ma prise en compte de mon médium de prédilection. En outre, si la correspondance sensible que j'observe au sein de mes tableaux pourrait s'entendre comme une manière de leur insuffler une dimension subjective qui verserait dans une sorte de symbolisation ou de traduction de mes états d'âmes, je redirige pour ma part cette subjectivité dans la sphère de l'agir, celle de mon impulsion instigatrice, qui s'objectivise en tant que ce qu'elle produit s'en différencie et s'autonomise, se réarticule en une réminiscence que je juge certes sensible, mais d'autant plus concrète et donc autonomisée par son

extériorisation. C'est d'ailleurs en fonction de ce double état, qui incarne tant l'objectivité que la subjectivité, que j'ai la sensation que mes tableaux se reportent à la fois au concept du même et à celui de la différence, qu'à la fois les éléments déclarés sont autonomes et se relativisent les uns aux autres à l'intérieur du processus et qu'à la fois ils sont complets et partiels, ou finis et in-finis ; s'il y a bien distorsions lors de la traduction (Lefebvre), cependant « la différence restaure, dans la perte » (Lefebvre, p. 110). Cette « restauration », ou ce retour à l'origine et donc, au processus, me sert d'appui conceptuel afin d'apposer à mes tableaux le sujet de la durée, cependant qu'ils soient manifestement objets de fixités. Le sujet de la durée, enfin, leur restitue le potentiel à devenir(s) autre(s), celui-là même que je tente de rendre sensible à l'esprit du regardeur, tandis que paradoxalement, leurs conditions d'objets fixes les consacrent à demeurer.

CHAPITRE 4 – Les stratégies formelles

4.1 Ligne(s) et tache(s)

En regard de ces réflexions et observations mentionnées aux chapitres précédents, je conçois l'idée qui voudrait que la tache relativisée à la ligne pourrait bien conserver ses qualités intrinsèques précisées via les propos de Benjamin, celles qui la maintient dans l'autoréférentialité et la permanence et cela, tandis qu'elle pourrait se suggérer selon l'infini de ses possibles autres formes. Ces possibles, à travers mon travail de recherche-crédation, sont invoqués par mon utilisation de l'élément ligne, lequel me semble proposer une poursuite du devenir faisant écho à la durée, qui elle revêt un caractère conditionnel, ou à tout le moins sensible et subjectif dans la mesure où elle me concerne et dépend de moi dans un premier temps, mais également, dans un deuxième temps, du regardeur. Ce dernier peut, à mon avis, faire s'incarner dans son esprit la sensation de durée ou celle du devenir et ce, grâce aux stratégies que j'utilise. Je préciserai davantage cette idée dans le chapitre 5, lequel est consacré à la mise en espace et à réception de mon travail.

En relation à l'élément ligne, l'élément tache me semble donc effectivement demeurer le même tout en se suggérant selon ses possibles, si l'on redirige cet élément dans la dimension du processus qui lui a permis d'apparaître, lequel est fondée sur cette idée de durée évoquée par Jankélévitch et qui implique simultanément le possible du demeurer même et du devenir(s) autre(s). Ainsi, moyennant la sensation d'un espace réversible à la matière, et en insistant sur l'idée que la ligne induit la durée par-delà la fixité en tant qu'elle déclarerait cet espace, je conçois l'élément tache comme simultanément fini, in-fini et infini. À cet égard, Benjamin évoque cette propension pour la ligne à « dissoudre la tache » (Benjamin, 2000, p. 177). Cette dissolution, je l'entends comme une possible reconfiguration de sa forme originelle pourtant maintenue, selon une visée soit positive, soit négative, référant à la fois à une rétraction et à une expansion. À ce sujet, je peux même concevoir cette idée que la notion de série fait en sorte, à l'instar de la ligne, de

dissoudre les cadres. Ces approches conceptuelles me servent en outre de point d'appui pour réhabiliter, dans l'esprit du regardeur, le tableau dans le processus qui l'a créé, lequel est inséparable de l'imprévisibilité, de l'instabilité, du mouvement, des bouleversements, de la transformation et du devenir dans la durée.

Dans mon ambition à faire perdurer, par-delà la suspension du geste, cette sensation d'un devenir potentiellement autre de l'élément donné, cela en vue que se maintienne, une fois une série de tableaux achevée, la réminiscence de la durée référant au processus, je procède donc, notamment, par la mise en relation de l'élément tache et de l'élément ligne. J'ai remarqué, en effet, que cette mise en relation (d'abord apparue dans ma pratique sans trop que je ne sache pourquoi) parvient à suggérer l'in-finitude du premier par la proximité de celui-ci avec le second ; lorsque j'interviens par la ligne, il me semble que la matière qui se trouve déjà sur la surface relativise sa finitude à cette présence particulière, comme si la ligne fournissait une limite alternative, une sorte de contour évadé, ou encore retranché de, ou au-dedans de la matière fixée à proximité (figures 1 et 2).



Figure 1. « Le nous trompe les places I »



Figure 2. « Le nous trompe les places II »

En outre, je fais correspondre l'état manifeste de l'élément tache avec l'évocation d'une limite autre émise par la proximité de l'élément ligne qui lui, apparaît comme précurseur à la sensation d'un espace, ou d'une distance : « À la ligne graphique, en effet, est attaché au fond sur lequel elle apparaît » (Benjamin, 2000, p. 173). L'élément tache cohabitant, de près ou de loin, avec l'élément ligne peut effectivement paraître in-fini si l'on considère le vide dont la ligne constitue la limite, ce vide à combler pour l'élément tache afin de se faire sentir plein, ou fini. Car, comme l'émet Benjamin, c'est en somme « un fond », ou un espace ouvert, vide, qui se suggère dès que l'élément ligne entre en jeu, au-dedans duquel la distance est à même de se faire valoir et où, enfin, les possibles du devenir(s) autre(s) se suggèrent. Par l'entremise de la cohabitation de ces deux éléments, je fais ainsi correspondre espace et in-finitude, comme si le vide enjoignait nécessairement la tache à combler la distance, à éprouver le fait d'une attraction vers une limite autre, au-delà de sa propre limite, comme si le vide déclaré par le concours de la ligne était l'équivalence du devenir(s) possible(s), de la durée par-delà la fixité. La série *Le nous trompe les places* exprime bien cette dynamique spécifique, fondée sur l'attraction (référant au « pôle » évoqué précédemment via les propos de Kaufmann) que je cherche à insuffler aux composantes formelles de mon travail de recherche-crédation, lorsque l'on observe, par exemple, comment les aplats parviennent à se transmuter de l'état de matière vers une sensation de vide, cependant qu'une impression globale d'in-achèvement s'impose pour aussitôt s'évanouir, ce qui, enfin, génère une sorte de tension entre la condition du fini et celle de l'in-fini... Cette série m'apparaît presque dérangement, tant le caractère des tableaux qui la composent est incertain, comme paradoxalement emplis de vide, comme si la matière conjuguée au linéaire les teintait en fait d'une sorte d'absence. Or, et cette même série l'évoque également, ce principe d'une poursuite de la forme opère aussi à l'inverse. Une ligne présente à l'intérieur d'une tache fait paraître cette dernière comme en surplus, débordante. Le concept d'in-finitude que je développe est donc à entendre au sens positif comme au sens négatif ; le devenir de l'élément tache concerne son étendu, mais également sa résorption, enfin il concerne sa transformation, dans une durée que je qualifierais de conceptuelle et tendant à rejoindre la sensibilité de l'esprit, vers l'état(s) autre(s).

J'ai conscience, cependant, que d'émettre la possibilité que l'élément tache serait in-fini en fonction de sa proximité avec l'élément ligne, cette limite autre par-delà ou en-deçà de sa limite propre, n'est effective qu'en supposant qu'un tableau ne serait pas seulement composé que de matière fixée, mais proposerait également un espace créé par, et dans la matière. Pour ma part, je considère chacune de mes interventions sur la surface en tant qu'elle puisse transposer la matière, mais également générer un espace ; j'ai toujours l'impression, lorsque je peins, que les limites entre ce qui se constitue en espace et ce qui constitue la matière est ambiguë, trouble ou confuse. Mon utilisation des éléments ligne et tache me sert, en ce sens, à interroger les modalités de la proximité et de la distance, de la planéité et de profondeur ainsi que celles de la fixité et de la durée, à les mettre en tension afin de générer cette sensation paradoxale de finitude et d'in-finitude que la mise en relation de la ligne et de la tache me semble exacerber. La ligne, en vérité, me semble se jouer des ambiguïtés ; elle n'est ni espace, ni matière, elle se constitue, à mon avis, comme une zone limitrophe entre ceux-ci, elle semble exercer comme une attraction, une tension. En outre, soit par le fusain, la sanguine ou la spatule au bout pointu, j'utilise l'élément de la ligne afin d'exacerber et d'interroger ces propensions du tableau à être à la fois matière et espace, pleins et vides, présences et absences. J'ai l'impression que la ligne prise en compte dans la production d'un tableau génère une tension entre son état formel et sa dimension spatiale, mais aussi entre l'objet de sa fixité et le sujet de sa durée, comme si la ligne en son sein faisait basculer la matière dans la dimension de l'espace et vice versa, les rendaient réversibles et troublait davantage les limites de l'être là ; les pendants du demeurer le même et du devenir(s) autre(s), de la proximité et de la distance, de la présence et de l'absence mais également de la durée (l'attraction) et de la fixité (l'autonomie) entrent en tension à la mesure de la réversibilité des états, que la ligne me semble accentuer. Le fini et l'in-fini, dans un même temps, s'imposent comme une vibration presque syncopée. Il m'apparaît alors que le tableau, bien qu'il soit *a priori* autonome et bien que ses éléments soient fixés, suggère la relativité dans la durée et l'espace à travers ces sensations d'attractivité, de rétractions ou de réversibilités.

4.2 Couleur(s)

Cette impression que j'ai, lorsque je peins, d'une confusion entre les limites de la matière et de l'espace, mais également des éléments entre eux pourrait s'expliquer par le fait que je procède en utilisant peu de couleur, sans jamais les dégrader. Avec le concours exclusif de deux spatules – l'une au bout rond et l'autre au bout pointu – et d'un seul et large pinceau, je traite plutôt la matière en aplats et reliefs qui se superposent, se frôlent ou s'entrelacent de façon ambiguë, comme s'ils étaient à la fois du plein, mais aussi du vide, simultanément confondus et distincts, comme réversibles, comme si, bien que je procède exclusivement avec de la matière, celle-ci était du même ordre et se muait tantôt en différences, tantôt en espace, selon son effectivité au sein d'un procédé qui s'ancre dans la mise en relation – où entrent en tension l'avant, le pendant et l'après – et non dans une sorte de fusion. Le fait que je ne dégrade ni ne mélange la couleur accentue, à cet effet, la confusion, ou l'ambiguïté des limites entre les éléments et ce, au détriment d'une manière de manifestation des composantes formelles qui serait transitive, ou plus fluide : « ce sont les passages de valeurs qui dissolvent les lignes » (Passeron, 1980, p. 141). En ce sens, lorsque je traite la couleur comme un instant et non comme une continuité, les pendants du même et de la différence, de la planéité et de la profondeur, du plein et du vide ainsi que de la proximité et de la distance apparaissent davantage en tension ; par la mise en relation en non la fusion, les limites respectives se ressentent, mais demeurent ambiguës, troubles, réversibles, comme si, entre l'état distinct et l'état confondu, la frontière tendait à basculer sans cesse sur elle-même, à se faire à la fois poreuse et hermétique (figures 3 et 4)...



Figure 3. « Le nous trompe les places III »



Figures 4. « Justifier les salles d'attentes I »

J'ai l'impression que la manière dont je traite la matière, qu'elle soit colorée ou non, fait en sorte que chaque élément conserve son potentiel plus ou moins explicite à renvoyer à un moment distinct d'apparition dans la durée du processus et ce, davantage que ne le permettraient une technique prônant l'utilisation de dégradés, de nuances ou de mélanges de la couleur. La couleur, à ce sujet, participe à mon ambition de faire perdurer la sensation de la durée du processus par-delà l'arrêt du geste ; ce qu'elle rend au visible l'est selon une condition déterminée par ses limites et ainsi, parvient à s'autoréférencer en tant que présence unique référant à un geste unique. Néanmoins, c'est précisément cette apparition pour elle-même, arrachée à un instant précis, que je cherche ensuite à relativiser, à rendre ambigu et à brouiller au sein d'un continuum. En ce sens, les quatre séries dont il est question dans mon travail de recherche-crédation témoignent, à leurs manières, d'une certaine confusion entre les limites des éléments entre eux, mais aussi de celles entre matière et espace, selon une perspective plutôt temporalisée. En vérité, c'est bien le paradoxe propre

au médium de la Peinture que je cherche ici à exprimer, à savoir celui qui déclare son produit à la fois comme un tout compressé et comme l'effectivité des parties, lesquelles sont, par leurs mises en relation, sujettes à leurs tours à formuler soit une confusion, soit une distinction, soit l'être là, soit l'avant ou l'après, l'espace ou la matière. Mon travail de la matière, en ce sens, semble parvenir à simultaniser autant qu'à rendre réversibles ces conditions oppositaires de durée et de fixité, du demeurer même et du devenir(s) autre(s), d'autonomie et d'interdépendance, de présence et d'absence, de planéité et de profondeur, de plein et de vide et enfin, de proximité et de distance, que l'on peut supposer irréconciliables à l'intérieur d'un instant donné et ce, tant au sein du médium de la Peinture que de l'existence (figures 5 et 6).



Figure 5. « Justifier les salles d'attentes II »



Figure 6. « Doubter des murs I »

Je dois préciser que, dans mon travail, il n'y a aucune corrélation entendue par moi-même entre la couleur que j'utilise et de quelconques prédispositions émotives, ambitions symboliques ou encore inquiétudes esthétiques. J'utilise plutôt les couleurs en tant que leurs différences équivalent à des manifestations distinctes, distinguées en tant qu'elles se reportent chacune à un geste distinct et non à une apparence, au sens où le même bleu n'est jamais pour moi le même puisqu'il se réfère

à un instant précis et non-reproductible d'apparition. Ma réflexion au sujet de la couleur prend ainsi son assise en ceci qu'elle proposerait une même présence qui se différencie ou s'absente d'elle-même selon son rapport au temps ; la tache pigmentée est à la fois la même pour l'entendement et différente en rapport à la durée. Elle demeure la *même*, par exemple le *même* bleu, tout en étant *autre(s)*, ailleurs, au-delà, par la mise en relation et les rapports d'interdépendance, d'attraction et de correspondance sensible qu'elle instaure via une mise en présence où se joue une certaine récurrente et ce, en écho aux propos de Jankélévitch concernant la possible simultanéité du même et du devenir(s) autre(s), en tant que cette simultanéité s'opérerait dans la durée. Or, il s'avère que ces principes de l'impossibilité du même ou de l'absence semblent être indissociables du médium pictural. En outre, il m'apparaît impossible, d'une part, de reproduire deux fois le même geste, ne serait-ce que parce qu'un élément qui serait parfaitement similaire à un autre s'en distinguerait pourtant par son raccord à un moment précis, unique et déjà évanoui d'apparition. D'autre part, il me semble tout autant absurde de prétendre que, dans un tableau, indépendamment de la question du goût, quelque chose n'est pas alors qu'il devrait être : la tache [...] semble présenter une signification plus temporelle, excluant tout aspect personnel [...] la tache ressort de l'intérieur [...] la tache est la sphère du médium » (Benjamin, 2000, p. 174-175). Si je cite successivement ces observations de Walter Benjamin, c'est que je partage son avis à l'effet que « la tache ne se trouve que dans la peinture, qu'en outre celle-ci, dans la mesure où elle est une tache, ne l'est que dans la peinture elle-même » (Benjamin, 2000, p.177). En d'autres termes, Benjamin précise que l'élément tache ne peut se référer qu'à son *être là* à l'intérieur de l'espace spécifique du tableau et non pas selon une équivalence externe. Cependant, le théoricien concède que le problème en Peinture c'est que le tableau, « en étant nommé, se rapporte à *quelque chose qui n'est pas lui* » (Benjamin, 2000, p. 175). Ce « *quelque chose* », ou « ce qui transcende la tache » (Benjamin, 2000, p. 175), toujours selon Benjamin, « c'est la composition qui le produit » (Benjamin, 2000, p. 175). Si j'émet ces précisions, c'est que je tiens à appuyer le lien particulier qui se crée d'abord dans mon esprit entre la notion de composition et celle de l'interdépendance, car c'est bien par ce dernier principe que la construction de mes

tableaux s'opère. Ensuite, ce principe d'interdépendance me fait quant à lui songer à ce « *quelque chose* » qui ne serait pas le tableau, cet ailleurs, cet autrement, ce surplus ou ce manque qu'en réalité ce principe d'interdépendance me semble induire, puisque, sans cesse, il bouleverse les limites et fait « se transcender » les éléments mis en présence et cela, tandis que paradoxalement, la tache doit « ressortir de l'intérieur » et ne peut donc référer qu'à elle-même. Néanmoins, lorsque je m'applique interroger, par l'entremise de mon utilisation particulière de la couleur mais aussi de la ligne, ce paradoxe ou cette possibilité que quelque chose pourrait manquer, déborder, ou se trouver ailleurs ou devenir autrement tout en n'ayant aucune possibilité de correspondance, c'est en somme pour réhabiliter mon travail dans le fait de la durée, pour restituer le passé et le futur que la présence de la tache, selon Benjamin, abolit, « au sens où [par elle] la résistance du présent entre le passé et le futur est supprimée » (Benjamin, 2000, p. 175). C'est précisément cet angle de considération mon travail de recherche-crédation cherche à interroger, cela malgré la fixité manifeste du tableau et malgré l'autonomie propre des éléments qui s'y manifestent. À partir de ce raisonnement, la couleur apparaît donc dans mon travail de recherche-crédation selon les interrogations qu'elle déploie et les tensions qu'elle génère en termes de présence et d'absence, de plein et de vide ainsi que selon la simultanéité qu'elle rend étrangement possible entre le même et la différence et enfin, en ceci qu'accouplée à la ligne, celle parvient à confondre la limite de l'instant.

Pour mieux faire comprendre mon raisonnement, je dois faire remarquer qu'une dimension importante de mon travail implique une manière de récurrence, c'est-à-dire que certaines formes ou figures s'y incarnent avec une constance telle que cette insistance finie par produire l'effet d'un miroir déformant ou encore celui d'une distorsion des échelles. Ainsi, l'absence de bleu dans telle forme récurrente pourrait parvenir à évoquer la présence possible mais non advenue – et néanmoins pressentie du fait de la récurrence – du bleu dans une autre forme qui lui serait étrangement similaire. Je crois que la série *Douter des murs* peut fournir un exemple probant au sujet de cette idée d'une absence ou d'un ailleurs pressentis, si l'on observe comment, à l'intérieur du premier tableau présenté ci-bas, la couleur vient à manquer à la forme

carrée blanche qu'il contient, dès lors qu'à proximité, les autres tableaux offrent sensiblement la même forme, mais pigmentée. De même, le tableau principalement constitué de noir peut apparaître comme un gros plan de cet autre tableau qui présente une forme sensiblement similaire mais réduite (figures 7-8-9-10).



Figure 7. « Doubter des murs II »



Figure 8. « Doubter des murs III »



Figure 9. « Doubter des murs IV »



Figure 10. « Doubter des murs V »

Donc pour moi, les notions de présences et absences sont intimement liés à celles du même et de la différence ainsi qu'à celle de l'autonomie et de l'interdépendance ; c'est par une sorte d'attraction fondée sur la récurrence ou l'impression de similitude que ces premières notions sont à même de produire une interrogation au sujet de l'impossibilité du même et de l'irréductible autonomie. Toujours en regard de la série *Douter des murs*, on pourrait effectivement penser que, si l'impression d'un manque, ou d'une absence est possible, ce serait grâce à la présence récurrente de la

forme carrée, tout comme on peut l'observer dans la série *Le nous trompe les places*, dans laquelle une masse longiligne, presque anthropomorphique, se décline d'un tableau à l'autre de manière sensiblement similaire (figures 11 et 12).



Figure 11. « Le nous trompe les places IV »

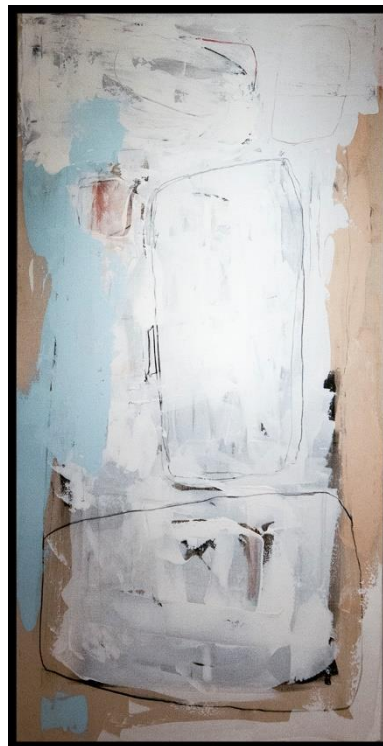


Figure 12. « Le nous trompe les places V »

Le concours de la ligne, dans cette dernière série, accentue d'ailleurs la sensation de récurrence de cette forme en faisant intervenir les notions de pleins et de vides par cette manière de circonscription qui s'y impose. Si donc une forme se réitère dans plusieurs tableaux, il me semble alors que les principes du même, de la différence, de la présence, de l'absence, de l'autonomie et de l'interdépendance parviennent à cohabiter simultanément, cela à travers une attractivité paradoxale parce que néanmoins aberrante : la sensation d'une absence de couleur dans un tableau ne se rend possible que via la présence, à proximité, d'une forme sensiblement même et pourtant, irrémédiablement différente en regard de son rapport au temps. En ce sens, bien que la notion du même soit dans l'impossibilité de correspondre à une œuvre picturale, René Passeron précise : « La surface plane du subjectile n'emprisonne jamais l'apparence peinte » (Passeron, 1980, p. 283). À mon avis, ces derniers

propos renvoient à ce « *quelque chose* » qui n'est pas le tableau (Benjamin), cet ailleurs, cet en-deçà ou cet au-delà que moi-même je pressens lorsque je peins et qui exerce, me semble-t-il, une influence sur la condition de fixité de l'œuvre picturale et qui en interroge le caractère manifestement achevé et incontestablement unique.

Si donc cette idée de la récurrence parvient à susciter la sensation de l'ailleurs, de la correspondance, du même ou de l'absence, j'ai par ailleurs l'impression que mon utilisation de la couleur active simultanément ces notions, au demeurant impossibles, en tant que mon geste distribue et décline dans la durée la différence à partir d'un point qui se constitue en tant que même, c'est-à-dire cet étrange *il y a* dont la nature m'échappe mais qui instaure tout de même une correspondance sensible et ainsi, une possible attraction... La couleur, donc, est utilisée dans mon travail sans que je ne me sente particulièrement concernée par ses qualités de pigment. D'ailleurs, je laisse également une grande place à la surface brute. Elle intervient elle aussi tant comme un espace que comme une matière, elle s'inscrit, au même titre que la couleur, dans les problématiques de la présence par rapport à l'absence, du plein par rapport au vide, de la planéité par rapport à la profondeur, de la proximité par rapport à la distance, de la différence par rapport au même et enfin, de l'autonomie par rapport à l'interdépendance. En l'occurrence, je la conçois comme du vide qui s'active et participe, qui se transpose en élément mis en présence aussitôt que mon premier geste se pose. Elle est, pour ainsi dire, un rien déjà-là ou un tout absent, elle est incommensurable, sans doute...

4.3 Figure(s)

Pour parvenir à ce que la sensation de durée propre au processus perdure par-delà la manifestation fixe que constitue le tableau, j'opte, comme je l'ai précisé, pour la stratégie de la mise en relation des éléments de la ligne et de la tache. Je cherche ainsi à produire une sensation de poursuite ou de résorption des éléments mis en présences, ainsi qu'une sensation simultanée de même et de différence. Ainsi la sensation de la durée peut-elle se rendre possible par-delà la condition de fixité. De

même, je traite la couleur de façon à ce qu'elle évoque un ailleurs équivalent, un surplus ou un manque, toujours selon mon ambition à maintenir active une certaine tension entre l'objet du demeurant, de la fixité et le sujet du devenir, de la durée.

Dans la série *Justifier les salles d'attentes*, tout comme dans mes trois autres séries, la limite de l'élément mis en présence est d'abord interrogée via mon utilisation de la ligne. Je l'utilise en tant qu'elle puisse faire office de zone limitrophe entre la matière et l'espace, certes, mais également en fonction de sa capacité à former des contours, à circonscrire et enfin, selon qu'elle puisse formuler le caractère de la figure. Cette série se distingue pourtant en ceci que la dimension figurative qui la compose est plus explicite (figure 13). Elle recèle donc une importante primordiale au sein de mon projet de recherche-crédation, dans la mesure où elle constitue l'amont de la dynamique que je cherche à déployée lors de la réception de mes tableaux, qui se fonde sur la possibilité, pour le regardeur, à faire se poursuivre dans son esprit le potentiel à devenir(s) autre(s) pour ce qui est visible devant lui et ainsi, réhabiliter la notion de durée à l'intérieur de la condition de fixité.



Figure 13. « Justifier les salles d'attentes III »



Figure 14. « Le nous trompe les places VI »

La figure de la chaise s'avère être une présence récurrente au sein de ma production, cela bien que parfois, une manière de figuration humanoïde puisse se profiler (figure 14). Néanmoins, la chaise demeure une constante fondamentale à mon travail, presque comme si elle s'y infiltrait perpétuellement, pareil à un stigmat impossible à guérir, un incurable. Elle apparaît tantôt identifiable, tantôt évoquée, complète ou partielle mais somme toute, en insistant à ce que toujours, mais selon différentes déclinaisons, elle soit *là*, je tente de parvenir à la réduire à sa plus simple expression sans en altérer son essence, c'est-à-dire qu'une simple ébauche, une évocation minimale de sa forme doit suffire à ce que l'idée de sa présence totalisée soit accessible à l'esprit. La série *Justifier les salles d'attentes*, à ce sujet, fournit un bon exemple si l'on observe comment une simple forme abstraite dans un tableau peut parvenir à référer à un dossier de chaise, cela parce que cette même figure chaise est d'autant plus explicite dans un autre tableau disposé à proximité (figure 15 et 16). Pour appuyer l'ambition à ce que cette manière d'association puisse se produire dans l'esprit du regardeur, je m'appuie sur cette idée de Jankélévitch, qui suppose que l'entendement, pour consolider sa prédisposition à créer des liens et générer du sens, cherchera à invoquer une certaine réminiscence mémorielle ontologique : « on ne peut découvrir – ou mieux redécouvrir – que si, d'une certaine manière, on a déjà trouvé » (Jankélévitch, 1980, p. 157). Cette citation exprime bien le rôle que j'attribue à la figure chaise – et dans une égale mesure aux autres figures qui apparaissent parfois – dans ma production sérielle, quand celle-ci, en alternant entre les états de l'apparition, de la présence et de la disparition, se propose simultanément comme trouvée, à découvrir et à redécouvrir cependant que, de manière entendue, elle soit inscrite dans l'esprit, *déjà trouvée*. Donc cette figure, à travers mon travail de recherche-crédation, se maintient toujours à la limite son état identifiable, seulement ses états se déclinent, se configurent, se dé-configurent ou se reconfigurent, ils s'incarnent différemment à l'intérieur de ce même concept déjà préalablement découvert, admis universellement dans l'esprit, de figure chaise. D'ailleurs, j'ai fini par lui attribuer un tel rôle non sans d'abord avoir constaté mon incapacité, lorsque je peins, à ne pas l'impliquer : toujours, elle surgissait, comme une hantise, une obsession ...



Figure 15. « Justifier les salles d'attentes IV »



Figure 16. « Justifier les salles d'attentes V »

À certains égards, c'est comme si la figure chaise me personnifiait cependant que mes tableaux, à la mesure de leur création vers une autonomie fonctionnelle, s'éloignaient à ce point de mon être propre qu'il me fallait, pour m'y restituer, qu'une sorte de constante apparaisse, un repère, quelque chose comme une permanence inscrite à l'intérieur du potentiel infini, peut-être moi-même, comme pour concrétiser cet *il y a* que je pressens... Cela étant dit, mon intention n'est pas d'attribuer quelques dimensions symboliques ou référentielles que ce soit à cette figure chaise. À l'instar de mon utilisation de la couleur, le sujet de sa présence réside dans la sensation de son absence, et vice-versa, au sens où c'est bien cette dynamique fondée sur ses possibles, ou son potentiel, qui constitue sa question. Par ailleurs, je considère le concept d'une chaise comme universellement accessible. Sa manifestation physique, qu'elle soit déconstruite, partielle ou encore ébauchée, me semble facile à réorganiser de manière sensée, ou cohérente par l'esprit. C'est pourquoi je suis à l'aise avec la présence récurrente de cette figure dans mon travail, bien que celle-ci se soit au préalable imposée. Je suis d'ailleurs également à l'aise avec la récurrence de la forme étrange, presque ovoïde, pas tout-à-fait rectangulaire ni carrée, tantôt ferme et tantôt

comme sur le point de s'effondrer, qui se décline dans les séries *Le nous trompe les place* et *Une ou des scènes de genres* ; elle est, pour moi, comme un résiduel, un fantôme à mi-chemin entre l'objet et l'être, la présence et l'absence, la masse et le vide ... Il m'a été impossible de contenir ou de prévenir son apparition durant la création de ces séries. Elle est donc assumée, bien qu'elle me trouble... À quelques égards, elle semble hanter ces deux séries comme la Présence Autre, dans le réel, me hante (figures 17 et 18).



Figure 17. « Une ou des scènes de genres I »

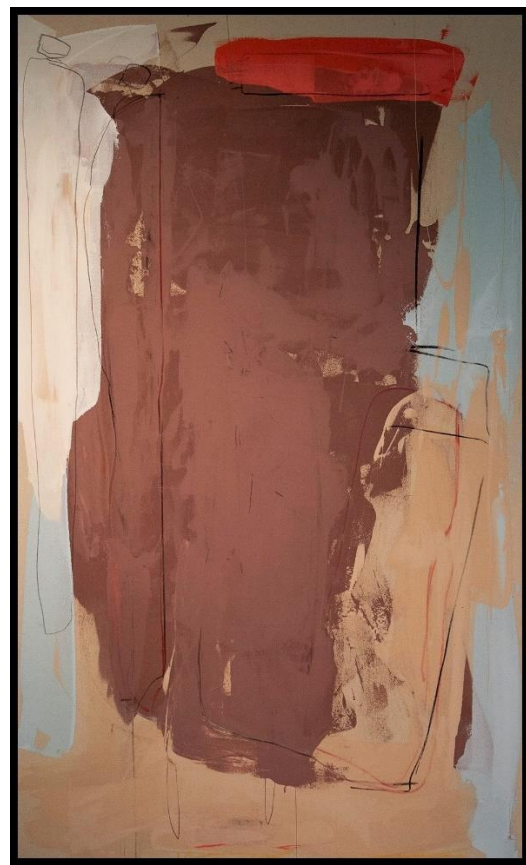


Figure 18. « Une ou des scènes de genres II »

CHAPITRE 5 – La mise en espace et la réception

5.1 Le format

J'ai précisé qu'une part de ma recherche-création consiste à comparer le phénomène de l'altérité à l'expérience de peindre. Mon choix d'un format plutôt anthropomorphique, pour les séries *Justifier les salles d'attentes*, *Le nous trompe les places* et *Une ou des scènes de genres* n'est donc pas étranger à cette ambition de rappeler les caractéristiques d'une rencontre avec l'Autre par l'entremise de la présence des tableaux. En l'occurrence, si « la position d'extériorité » (Kaufmann, 1969, p. 25) dont chacun se dote en tant qu'il se meut dans l'espace concerne une spatialité « latéralisée » (Kaufmann, 1969, p.25), Kaufmann avance toutefois que l'expérience prétendue émotionnelle « nous rends à cette dépendance de la chose, en vérité réductible à une dépendance à l'Autre, que consacre le privilège de la frontalité » (Kaufmann, 1969, p. 25). Lorsque je réfléchis à ces propos, je ne peux m'empêcher de faire un parallèle avec l'expérience qui consiste à se trouver en présence d'un tableau et pour cause : cette expérience frontalis  e parvient à happer celui qui l'éprouve précisément dans la sphère du sensible, de l'émotionnel, ou du subjectif, à le placer dans une forme de dépendance à l'égard de ces dispositions particulières de l'esprit et ce, puisque quiconque se tient devant un tableau n'a finalement aucun recours sinon celles de sa sensibilité pour restituer un sens à ce qu'il voit, étant donné l'impossible correspondance objective que le tableau offre par rapport au réel ou à la propre intériorité de celui-là qui le regarde.    mon avis, c'est donc le phénomène de la rencontre en elle-même avec cette mise en présence Toute Autre et tenue à distance – le tableau – qui d'abord happe le regardeur, parce que cette expérience est irr  m  diatement inédite, incomparable et donc, étonnante – « Toute émotion est à quelque égard étonnement » (Kaufmann, 1969, p. 20) – dans la mesure où le dit regardeur ne peut s'y fondre, s'y indistinguer, s'y inscrire conformément, ou faire sienne...

[...] par principe, la présence émotionnelle, qui s'offre à nous en présentation frontale, échappe [...] à la variation qui nous en découvrirait le côté où l'envers. Soustraite à une orientabilité qui ne peut venir que de nous-même, elle s'actualisera donc totalement à travers son apparition sensible. Le grossissement émotionnel est précisément cette rupture entre le phénomène et la chose même, l'irruption au niveau du sensible de ce fantôme qui ne se donnait jamais à la perception que sous des esquisses évanescences. Ce qui, de droit, nous est caché, alors apparaît [...] » (Kaufmann, 1969, p. 28).

Bien que les propos de Kaufmann concernent l'expérience de l'altérité, le fait qu'il la décrive comme éminemment frontale n'est pas sans rappeler le mode d'appréhension spécifique au produit pictural, lequel se dispose traditionnellement en frontalité par rapport au public. De même, il me semble que ce que stipule le philosophe au sujet de l'apparition appréhendée sous le mode du sensible et par conséquent, apte à faire gonfler la dimension émotive de l'être, m'évoque la disposition dans laquelle chacun me semble contraint en face d'un tableau, du moins si l'on songe à tout ce qu'il offre en termes de visibles, mais aussi d'invisibles, d'inaccessible ... En ce sens, la « rupture » dont Kaufmann fait mention, je la dirige pour ma part dans l'impossibilité, pour le regardeur, de se faire correspondre parfaitement à un tableau et cela, bien que celui-ci soit apte à éveiller chez lui un certain accord sensible, une sorte de résonnance ou une réciprocité plus ou moins effective, plus ou moins apparente, en fonction de sa propre intériorité, sa propre expérience, sa propre subjectivité... Enfin, je dois avouer que l'ouvrage *L'expérience émotionnelle de l'espace* de Pierre Kaufmann fournit une contribution majeure à la théorisation conceptuelle de mon projet de recherche-crédation, particulièrement grâce à la réunion que cet ouvrage propose entre l'Autre et le principe de la frontalité. Ce lien ainsi émit m'a effectivement interpellé, pour ensuite me permettre de faire un parallèle entre Autrui et le tableau, puisque tous deux consacrent leurs présences au fait de cette frontalité et cela, me semble-t-il, tout en exerçant le même effet au niveau émotif, cela parce que tous deux se constituent comme un point de rupture, pour le sujet éprouvé, entre l'intériorité et l'extériorité, l'objectif et le subjectif, le visible et l'invisible, la proximité et la distance, le même et la différence, tandis que cette rupture ne peut être réconciliée que par l'entremise d'une expérience vécue au niveau

du sensible, ou « par nous-même » (Kaufmann)... Ainsi, le choix de mes formats correspond mon ambition de proposer un parallèle entre l'appréhension d'un tableau et une rencontre avec Autrui ; je cherche à ce que leurs proportions soient en mesure d'évoquer une présence équivalente ou même, exacerbée, au corps humain, cela pour renforcer le caractère de leur être là et enfin, troubler davantage les limites entre la possible proximité sensible ou subjective que mes tableaux pourraient susciter chez le regardeur et l'insurmontable distance (tant physique que conceptuelle) qui les préservent dans une dimension objective et infranchissable et ce, à l'instar de l'Autre.

Dans la série *Douter des murs*, toutefois, les formats qui alternent entre le carré et le rectangle doivent plutôt contribuer à produire une tension d'autant plus physique que conceptuelle entre le même et la différence, ainsi qu'entre la présence et l'absence. À ce titre, la rythmique du carré interrompue par les deux cadres rectangulaires me semble participer à l'ambiguïté, ou à la tension que je cherche à générer entre ces états oppositaires dont j'ai précisé les aléas conceptuels dans les chapitres précédents. Cette série est d'ailleurs la seule, d'entre les quatre qui sont présentées dans le cadre de mon projet de recherche-crédation, dont les formats varient. Cette particularité s'explique en ceci que j'ai eu envie de voir si je pouvais parvenir à créer une tension non pas seulement par mon utilisation des modalités précisément formelles, mais également depuis les limites des cadres en tant que tels. En ce sens, la variation exceptionnelle des formats de la série *Douter des murs* exprime mon intérêt à interroger les limites du cadre, à le fluidifier, certes, mais également à l'occulter, comme la limite entre les corps ou les esprits, j'en ai l'intuition, vient à se confondre ou se fluidifier dès lors qu'une sensation de correspondance sensible parvient à être éprouvée... Ainsi, cette variation d'abord explicite, qui pourtant fini par s'évanouir et se fondre au profit de la manière de récurrence formelle que recèle la série dans son ensemble, consiste à l'expression concrétisée dans la dimension partagée conjointement par le regardeur et les tableaux, celle du réel, du caractère réversible et instable de l'espace et de la matière, de la présence et de l'absence, de la proximité et de la distance, du demeurer et du devenir, du même et de la différence qui qualifie, aussi bien conceptuellement que

formellement, l'ensemble de mon projet. Par cette entremise, je cherche à extérioriser, à transposer dans la sphère du réel une dynamique qui s'articule d'abord en termes de sensations plutôt que d'effectivité, dans l'espace interne et proprement bidimensionnel du tableau, mais aussi dans la dimension intime de l'être.

5.2 Le travail sériel

À mon avis, la notion de série permet de concevoir une sorte d'évolution, presque un récit, ou à tout le moins le linéaire. Comme le ferait des mots à l'intérieur d'une phrase, on pourrait penser que les actions du peintre, déroulées dans le temps, construisent un sens potentiel en tant qu'elles s'enchaînent sensément et selon une ambition déterminée et déterminable. Pourtant, je pense d'abord mes séries de tableaux présentées comme si elles informaient plutôt, par leurs êtres là, d'un devenir inconnu par avance, compressé, ou simultanisé, lors et au-delà duquel tout aurait et tout peut encore être possible, possiblement autre(s). Cela, à la différence d'une phrase, par exemple, dont l'organisation destinée à la compréhension me semble renfermer sur lui-même le sens de chaque mot et clore, de ce fait, les possibles sens autres de ces mots qui, avant de s'intégrer à une phrase donnée, me paraissent demeurer ouverts à une certaine interprétation subjective. À ce sujet, j'ai évoqué mon impression à ce que le principe de la série puisse diluer les cadres et relativiser les tableaux entre eux par-delà mon processus de création qui lui, en vertu de son caractère particulier qui se fonde sur le principe de la mise en relation, permet à une telle attraction, une telle interdépendance, ou encore une telle correspondance sensible de s'inscrire préalablement à la disposition de mes tableaux dans l'espace d'exposition.

Levinas dit de l'infini qu'il « est la mesure adéquate de tout ce qui est : c'est la droite finie qui est en puissance et la droite finie en acte actualisant ce qui dans la droite finie n'était que potentiel » (Levinas, 1995, p. 80). Par mon travail sériel, si je cherche à exprimer ce potentiel que décrit le philosophe, je souhaite pourtant déconstruire cette idée de linéarité, bien évoqué ci-haut par l'idée de la « droite » que

le philosophe évoque. Une des caractéristiques fondamentales de ma méthode de création réside donc en ceci que je travaille toujours sur plusieurs supports, mais simultanément, en me tenant toujours au plus près de ceux-ci et même, souvent, directement au-dessus. Étrangement, je privilégie un espace restreint lorsque je peins, cela en dépit du fait que mes tableaux soient de formats considérables, car je me nourris, en quelque sorte, de l'intimité presque étouffante que le manque d'espace m'oblige à entretenir avec mes tableaux. Donc, lorsque je débute une série, je ne peins jamais un seul tableau à la fois. Dans la mesure du possible et souvent moyennant une gymnastique plutôt hasardeuse, ceux-ci sont étalés autour de moi, telle une arène fragmentée, à investir selon un mouvement d'attraction et de répulsion, comme ponctué plutôt que séquentiel. La notion de début et de fin parvient alors à se disséminer ; chaque tableau ainsi cocréé recèle en lui-même un potentiel de finalité et d'in-finalité distinctif, tout en s'inscrivant dans une finalité ou une in-finalité globale qui transcende cette finalité/in-finalité localisée et déconstruit, en quelques sortes, l'idée d'un aboutissement qui serait généré par une action indépendante et linéarisée. Ces alternatives au linéaire et à l'indépendance qui se mettent naturellement en place lorsque je peins une série correspondent au privilège que j'octroie à une méthode de création qui se fonde sur la mise en relation, la co-émergence, l'interdépendance et, par extension, à cette idée de déconstruire une appréhension qui serait séquentielle, ou sensément déterminée et achevée du produit pictural présenté en mode sériel. Je préconise plutôt, lorsque je peins, une entrée en relation évolutive, intuitive et ouverte, à l'intérieur de laquelle l'attraction et la répulsion agiraient à l'instar d'un élastique, se tendant puis se détendant, toujours aux abords de la limite ; l'expérience fait en sorte que je me retrouve confrontée aux problématiques de la présence par rapport à l'absences, de la proximité par rapport à la distance, du même par rapport à la différence, de l'autonomie par rapport à l'interdépendance et enfin, de la durée par rapport à la fixité, qui elles, s'imposent en boucle, comme un retour infini, une dynamique à la fois empiétée et écartelée. En ce sens, ma mise en action plutôt circularisée, toujours à rebours et toujours au-devant, à la fois en-deçà et au-delà, comme un remous, me sert à ce que mes tableaux se créent selon une forme de codépendance synchronique, comme pour abolir l'avant et

l'après, comme pour réhabiliter de manière durable le pendant et ainsi, établir une correspondance sensible et ouverte, une attraction, une sorte de *relation* à plutôt qu'un déroulement linéaire qui devrait se prendre pour littéral, présumé et clos. En travaillant de la sorte, j'ai le sentiment que cette codépendance synchronique dont je fais l'expérience parvient à s'activer au-delà des limites propres à chaque cadre, au-delà de ce qui prend forme de manière localisée ; les cadres se fluidifient tandis qu'opère une manière d'attraction et de correspondance sensibles ainsi qu'une certaine interdépendance des tableaux entre eux. Il me semble alors que j'élargis, en quelques sortes, ce principe d'une mise en relation d'où émerge conjointement le possible du fini et de l'in-fini ; les impressions antagonistes de proximité et de distance, de durée et de fixité, de même et de différence, de présence et d'absence, d'autonomie et d'interdépendance se rendent alors possibles par-delà les limites physiques imposées par les cadres. En accord à mon action de va-et-vient, étendue et résorbée d'un support à l'autre, les éléments s'étendent ou se résorbent eux aussi, ils se font écho en fonction d'un lien sensible relatif à ce qu'ils soient le produit d'un même élan et rejoignent ainsi un pendant réciproque supplémentaire. Ce pendant réciproque, référant au processus, me semble parvenir à réhabiliter, à l'intérieur de la condition de fixité des tableaux achevés et mis en espace, une certaine dimension temporelle coïncidant à la sensation qui perdure d'un devenir conjoint sous le mode de la durée. J'ai par ailleurs l'impression que le fait que je m'active synchroniquement sur plusieurs tableaux fait en sorte de générer cette possibilité que l'élément puisse être à la fois fini et in-fini en fonction de l'impossibilité à le faire correspondre à un idéal, certes, mais aussi en fonction des modalités de proximité, de distance, de présence, d'absence, du même et de différence, d'autonomie et d'interdépendance induites et surtout, accentuées par la pluralité des supports, par leurs mises en relations et leurs devenirs conjoints. À l'intérieur d'une production sérielle – vecteur d'une situation de d'interdépendance, d'attraction et de correspondance sensible élargies – il me semble que la fixité manifeste d'un tableau donné est d'autant plus troublante qu'elle persiste à rappeler ce qu'il n'est pas, pas encore, ou n'est plus en lui-même, mais aussi en relation à ceux qui le côtoient et cela, non seulement par rapport à l'achèvement propre dudit tableau, mais également

en vertu de la dépendance, induite par son raccord à la série, qui le lie, en quelques sortes, aux autres possibles qui eux surgissent, coexistent ou encore s'évanouissent dans les tableaux peints dans un même temps.

Toutefois, et en fonction même de mon intuition à ce que la série, ou l'idée de d'interdépendance qu'elle instaure me rappelle les relations entretenues dans le réel, mon travail de recherche-crédation cherche également à suggérer qu'entre les états, entre les corps, dans l'espace, dans la durée, il opère bien une attraction qui voue les limites à se confondre ; le même et la différence se superposent tout en s'écartelant, le Soi et l'Autre également, la proximité et la distance apparaissent élastiques, le passé et le futur s'entre-mêlent, bouleversent l'instant, l'achèvement et l'inachèvement, l'autonomie et l'interdépendance s'abolissent et s'actualisent, tout est à la fois fini, in-fini et infini, objectif et subjectif, cependant que nous évoluons conjointement dans un réel partagé mais irréductible à notre seule intériorité...

[...] et soudain, l'évidence éclate que là-bas aussi, minute par minute, la vie est vécue : quelque part derrière ces yeux, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux, venant de je ne sais quel double fond de l'espace, un autre monde privé transparait, à travers le tissu du miens, et pour un moment c'est en lui que je vis, je ne suis plus que le répondant de cette interpellation qui m'est faite (Merleau-Ponty, 1964, p. 26).

Ce « monde privé » dont parle le philosophe Maurice Merleau-Ponty, je l'associe, dans mon travail sériel, à l'autonomie spécifique des éléments, mais aussi des tableaux, lesquels sont pourtant, du fait qu'ils soient cocréés et mis en relation par la série, « les répondants » de leurs homologues qui les interpellent. C'est selon cette idée d'interpellation, que je réfléchis pour ma part comme une attraction, que je fonde la possibilité de l'élément localisé, mais également des tableaux en tant que tel, à évoquer l'idée d'une correspondance sensible à un ailleurs à la fois opposé et confondu : « Nous sommes et demeurons strictement opposés et strictement confondus précisément parce que nous ne sommes pas du même ordre. Je reste par le centre de moi-même absolument étranger à l'être des choses, – et justement en cela

destiné à elles, fait pour elle » (Merleau-Ponty, 1964, p. 77), émet ainsi Merleau-Ponty. J'ajouterai à cela que je me sens toujours concernée, à la fois exclue et aspirée, du fait de l'insurmontable différence, l'insupportable limite de son être, tantôt hermétique, tantôt poreuse, à la fois transparente et opaque, par cet Autre qui est condamné à me demeurer étranger... En ceci, mon expérience de l'altérité coïncide à mon expérience du médium de la Peinture. Néanmoins, à l'intérieur d'une série, j'ai l'impression que mon geste uni ce que les cadres divise, qu'en se distillant dans chacun des tableaux cocréés, il parvient, comme je l'ai déjà dit, à fluidifier les limites, à générer une attraction, une correspondance sensible, à la fois ténu et élastique entre les éléments distincts, ceux que constituent les tableaux, mais également ceux dont eux-mêmes sont constitués. C'est notamment en fonction de cette attraction, ou cette correspondance sensible, où entrent en tension l'absence et la présence, la proximité et la distance, le même et la différence, l'autonomie et l'interdépendance que j'octroie aux éléments picturaux et, par extension, au tableaux placés en situation sérielle, leurs potentiels à pouvoir signifier un devenir possible au-delà de la limite physique qui les détermine, à interroger la présence par l'absence, et vice-versa, à se faire à la fois mêmes et différents, demeurant et en devenir, près et lointains, finis et in-finis, autonomes et interdépendants, à la manière dont l'Autre, dans le réel, m'apparaît...

5.3 Le regardeur

J'ai mentionné que, à travers mon projet de recherche-crédation, je m'intéresse à ce que le regardeur qui appréhende mes tableaux ressente lui aussi les tensions entre le fini et l'in-fini, l'autonomie et l'interdépendance, la fixité et la durée, la présence et de l'absence, la proximité et la distance ou encore ce paradoxe qui conjugue le demeurer même et le devenir(s) autre(s), que moi-même je ressens quand je peins, et prenne ainsi la mesure de la zone trouble, ambiguë, réversible ou souvent indéterminable qui départi ces différents états de la matière lors du processus de création, mais également les corps au sein même de l'existence. Les sensations d'une possible transformation d'un état au-delà de ses limites propres, celle d'un ailleurs

équivalent véhiculée par la constatation d'un ici correspondant, de même que celle d'une absence supposée émise par la présence proclamée sont, à ce sujet, des exemples de ces tensions que j'espère rendre à la dimension formelle, en vue qu'elles fassent en sorte d'évoquer ce potentiel, pour un élément comme pour un tableau ou même, un individu, d'être à la fois achevés et appelés à se poursuivre, se heurter ou se faire correspondre hors de ses propres limites.

À cet effet, je me sens interpellée par les propos de Jean-Paul Sartre, lorsqu'il émet cette idée qui veut que ce qui se manifeste, ou *l'existant*, que je me permets ici de comparer au tableau, « ne saurait se réduire à une série *finie* de manifestation, puisque chacune d'elles est un rapport à un sujet en perpétuel changement » (Sartre, 1943, p. 13). Cette prise en considération du devenir par rapport à la condition de *l'existant*, effectivement, m'habite quand vient le temps pour moi de réfléchir au fait de la manifestation précisément picturale : celle-ci est le leg d'un processus à l'intérieur duquel le changement, ou le devenir provoqué par la mise en relation déployée dans la durée, a bien été, le temps durant lequel opérait cette mise en relation, perpétuel et potentiellement infini ; une dimension de ma conscience, en effet, est donc incapable de réduire mes tableaux à une « série finie » et ce, en fonction dudit processus qui leur a permis d'être, lequel recèle ce potentiel à suggérer l'infini des possibles, l'absence, l'autrement ou l'ailleurs par-delà la condition de fixité, ou de finitude. Sartre renchérit d'ailleurs, au sujet de l'impossibilité de réduire une manifestation à sa finitude apparente, en émettant que « si la série d'apparition était finie, cela signifierait que les premières apparues n'ont pas la possibilité de *reparaître*, ce qui est absurde, ou qu'elles peuvent être toutes données à la fois, ce qui est plus absurde encore » (Sartre, 1943, p. 13). Ce principe de « reparation », je le traduis, dans ma recherche-crédation en ceci qu'il consiste à ce potentiel (à la fois concret lors du processus de création et conceptuel lorsque celui-ci est achevé) dont j'ai déjà précisé la teneur et qui émet la possibilité d'une poursuite, d'une évolution, d'une rétraction ou à tout le moins d'un devenir(s) autre(s) de la forme (et aussi du tableau) par-delà sa condition de fixité ou d'autonomie. Pourtant, en regard de la nature du médium avec lequel je m'exprime, le regardeur est, au contraire de ce que

Sartre avance et de ce que moi-même j'expérimente, mis en relation avec une proposition où tout est donné simultanément, c'est-à-dire que les tableaux, effectivement, peuvent apparaître comme autant de dons simultanés, ceux qui semblent impossibles au philosophe. Je crois toutefois que les principes de récurrence, de correspondance sensible, d'attraction et d'interdépendance qui s'inscrivent dans mes tableaux pourraient faire opérer ce concept de « reparation » à partir des éléments picturaux – notamment la figure – mais également par-delà les cadres spécifiques qui les contient, et ainsi restituer dans le produit pictural déclaré achevé la sensation de la durée propre au processus et cela, par-delà la condition de fixité des tableaux qui sont disposés dans un espace d'exposition et de réception. En ce sens, j'admets que mon travail de recherche-crédation, à quelques égards, interroge les modalités formelles par le biais de considérations plutôt existentielles, puisque je tente effectivement de réhabiliter dans la sphère de la réception de mon travail cette impossibilité du don simultané, bien que ce principe soit par ailleurs intrinsèque au fait de l'existence. Je m'étonne d'ailleurs de constater qu'un tel principe prend le visage d'un paradoxe dès qu'il est articulé dans les modalités propres au médium de la Peinture ; comme je l'ai déjà exprimé, le processus de création précisément pictural tend justement à intriquer le « don simultané » et le possible du « reparaître », en tant que ce processus ne peut ni se soustraire à l'autonomie, ni à l'interdépendance, ni à la fixité, ni à la durée ; paradoxalement, il réunit ces notions oppositaires et ce, à l'instar de phénomène de l'altérité tel que je le perçois... Néanmoins, si je me restreins maintenant à des considérations précisément expérientielles, je crois que cette condition paradoxale pourrait s'inscrire dans l'esprit de celui qui entre en contact avec mes tableaux, sinon en tant que manifestation concrète, du moins en tant que réminiscence sensible. À travers ma recherche-crédation, j'accorde la légitimité d'une telle possibilité en m'appuyant sur la nature formelle de mon travail, ainsi que sur les aléas particuliers de mon processus de création, lesquels furent expliquées précédemment. Cela étant dit, le rôle du regardeur devient essentiel afin que perdure, ou que « reparaisse », cette idée des possibles du devenir(s) autre(s) par-delà la condition de fixité manifeste des tableaux donnés, c'est-à-dire que c'est à travers sa conscience que je cherche à maintenir

effective la sensation de durée pourtant évanouie, comme compressée, comme « donnée simultanément » dans les tableaux achevés. Cette sensation de durée, laquelle sous-tend l'interdépendance et de-là, le possible du devenir(s) autre(s), doit toutefois, au préalable, s'articuler à la dimension figurative de mon travail et ce, afin que le regardeur puisse se prédisposer, via les notions de connu et de reconnu – une figure déjà connue se reconnaît – à une considération des doubles états de finitude et d'in-infinitude, du demeurer le même et du devenir(s) autre(s) que je cherche à évoquer, mais qui se fonderait toutefois sur l'inconnu, qualité du formel. En effet, l'élément tache est absolu, sans précédent, sans équivalence comparative, il ne peut être, *a priori*, interrogé dans sa condition d'apparition ni être connu ou reconnu (ce point a déjà été expliqué via les propos de Benjamin). En outre, le concours de la couleur bleue, par exemple, qui parviendrait à faire correspondre une tache à une autre tache pour générer la sensation du même ou d'un ailleurs correspondant les maintient néanmoins toutes deux respectivement à l'intérieur d'une condition finie. Or, si mon utilisation de la couleur admet la possibilité du demeurer même tout en *étant* autre(s), je tiens à ce que soit également admise, quand vient le temps pour le regardeur d'appréhender mes tableaux, la sensation que les éléments mis en présence puissent demeurer mêmes tout en *devenant* autre(s). La différence, pour moi, réside dans cette notion d'évolution vers un état alternatif qui implique la durée.

Dans les séries *Douter des murs*, *Le nous trompe les places* et *Scène(s) de genre(s)*, je l'ai fait observer, la forme semble à la fois manquer à la couleur et vice-versa, tandis que formes et couleurs établissent entre elles une manière de correspondance, ou une équivalence, cela bien que le médium de la Peinture exclut la possibilité du même (ou de la « répartition » évoquée par Sartre). Néanmoins, je l'ai également précisé, les éléments mis en présence dans mes tableaux semblent se rendent dépendants l'un de l'autre, ou attractifs, via cette sensation globale de récurrence qui enjoint la correspondance sensible. Il me semble donc que le regardeur qui se tient devant ces séries puisse considérer qu'à leurs manières, elles génèrent la sensation d'une absence, d'un ailleurs ou d'un manque ainsi qu'elles évoquent la condition du même, indépendamment du fait que ces principes soient

incohérents en Peinture. En revanche, j'ai l'impression que la sensation du même à laquelle on assiste devant ces séries ne suggère pas nécessairement le possible du devenir autre(s) et pour cause : il s'agit d'une sensation opérant à l'intérieur de l'objet du formel. La série *Justifier les salles d'attentes*, quant à elle, me semble générer la sensation d'une possible poursuite ou résorption – évoquant de ce fait l'idée de la « reparation » – de la forme donnée d'une manière d'autant plus effective que cette sensation se produit par l'entremise d'un élément figuratif, qui s'apparente au réel et donc, qui est d'emblée apte à suggérer, chez le regardeur, une manière de correspondance, ou de dépendance à un idéal prédéterminé.

À mon avis, quiconque se tiendrait, dans le réel ou en face d'un tableau, devant l'approximation d'une chaise serait à même de considérer et de se représenter en esprit l'idée d'une chaise dans sa forme globale, ou essentielle. D'ailleurs, Sartre fait observer que, « en définitive, l'essence comme raison de la série n'est que le lien des apparitions, c'est-à-dire elle-même une apparition » (Sartre, 1943, p. 12). C'est ce qui explique, ajoute-t-il, « qu'il puisse y avoir une intuition des essences » (Sartre, 1943, p.12-13). À mon avis, les séries *Douter des murs*, *Le nous trompe les places* et *Scène(s) de genre(s)* parviennent à rendre explicite ce que le philosophe avance au sujet de cette « intuition des essences ». En effet, étant donné que ces séries côtoient dans l'espace d'exposition la série *Justifier les salles d'attentes*, laquelle propose différentes déclinaisons de la figure chaise à partir d'un tableau en particulier qui lui, rend visible cette même figure de manière explicite, je crois que la sensation de sa présence, bien que déconstruite ou seulement suggérée, parvient à se rendre effective et ce, notamment grâce à une manière de récurrence formelle, ou de correspondance sensible qui font appel, justement, à l'intuition que suppose Sartre et sur laquelle je fais s'appuyer mon travail lorsque vient le temps de l'appréhender. La récurrence de la figure chaise, à ce titre, doit servir à imprégner dans l'esprit du regardeur le concept de cette même figure, afin qu'il soit en mesure de le redéployer à partir de son évocation minimale, disséminée dans pratiquement tous les tableaux que je peins. C'est bien à partir de ce potentiel attribué par moi-même au regardeur que je fonde

le sujet de mon projet de recherche-création, soit celui du possible du devenir(s) autre(s) dans la durée, par-delà la condition objective de fixité.

Or, cette propension intuitive que j'octroie à l'esprit du regardeur de faire se poursuivre la construction de la figure chaise interrompue vers une manière de complétude concordante à la chaise dans son essence doit également être effective lorsque ce même esprit est confronté aux éléments non figuratifs mis en relations. Je parle ici des taches ou des formes. Ainsi, la dimension figurative, plus explicite dans la série *Justifier les salles d'attentes*, sert de point d'appui afin de projeter le regardeur vers une plus large conception des problématiques de finitudes, d'infinitude, du demeurer même et du devenir(s) autre(s). Ce qui a longtemps été une sorte de mystère pour moi, à savoir cette incapacité à exclure de mon agir une manière de figuration, est donc devenu un levier conceptuel. C'est effectivement en fonction de la dimension figurative de mon travail que je m'adonne à penser que le regardeur pourrait bien se prédisposer, via cette figure fixe capable de devenir encore tout en demeurant même, ou de continuer à se former –    « reparaître » (Sartre) – dans son esprit, à considérer le l'informel – et peut-être aussi lui-même – selon ces mêmes conditions.

CONCLUSION

Si je mets en parallèle, au cours de ma recherche-création, le phénomène de l'altérité avec l'expérience de peindre, c'est bien parce que ces deux expériences antagonistes me font éprouver des sensations similaires, mais c'est aussi parce que je crois qu'appréhender l'œuvre picturale, tant pour le peintre que pour le regardeur, à la façon dont on appréhende l'Autre dans le réel m'apparaît comme un angle alternatif de considération parvenant à réconcilier autonomie et interdépendance ainsi que sujet et objet, cela pour réfléchir à l'idée que, à leur manière, ils incarnent et nient tout à la fois ces principes. En vérité, je m'intéresse à ce que cet angle alternatif de considération puisse parvenir à transgresser la quête du sens au profit de l'expérience et ainsi, rendre au sensible ce qui, à la fois devient et demeure, se fait même et diff  rent, s'objectivise et se subjectivise, incarne un tout aussi bien qu'un fragment, un instant suspendu aussi bien qu'un vertige devant l'infini et ce, toujours dans la confusion des limites. Je me demande d'ailleurs si le tableau ne pourrait pas simplement s'appréhender comme cette expérience qui consiste à une découverte du *Soi par l'Autre*... C'est du moins ce que mon travail de recherche-création cherche à questionner, tant en ce qui concerne le rapport entre le regardeur et ce même tableau qu'entre ce dernier et les autres qui le côtoient. Ainsi, la nature formelle de ce projet, que je considère minimale,   pur  e bien qu'expressive mais surtout, encline à inspirer une impression d'absence, de manque ou d'in-finitude, correspond à mon ambition à ce que les regardeurs qui l'appréhende puissent vivre cette rencontre comme une expérience qui met en jeu l'interdépendance aussi bien que la relativité et donc, qui l'implique. Je crois que les regardeurs qui éprouvent la sensation de l'in-fini malgré la condition du fini se mesurent en réalité à l'ouverture sur les possibles, sur l'autrement, bien que le médium avec lequel je m'exprime, d'emblée, court-circuite cette avenue, puisque le tableau, par sa présence concrète, se soustrait à la dimension de la durée ; il est fixé, il demeure. Néanmoins, la tension entre le fini et l'in-fini que je tente de maintenir effective par le biais de la mise en relation du formel et du linéaire semble introduire une dimension expérientielle davantage implicative que contemplative à mon travail. En outre, à l'intérieur de mes tableaux, la limite entre

présence et absence, surplus et manque, plein et vide, matière et espace, forme et figure, même et différence, proximité et distance se présente selon une certaine réversibilité ; cette limite est plutôt relative, poreuse, ambiguë, tandis que le principe de mise en relation référant au processus, quant à lui, demeure sensible aux perceptions. À cet égard, je crois que ces particularités pourraient faire en sorte d'impliquer le regardeur en fonction de sa propre conception du fini, une conception qui lui est paradoxalement imposée de l'extérieur sans toutefois que cette manifestation concrète vienne clore les possibles, lesquels trouvent leurs avenues depuis la propre intériorité de celui qui regarde. Ainsi, au lieu de demeurer passif et simplement apprécier ou non, le regardeur s'interroge, sans toutefois que ce soit au sujet du sens ; en émettant la possibilité que quelque chose pourrait manquer ou se trouver ailleurs, à mon avis, il transcende le sens et se positionne plutôt dans la sphère de l'expérience. En s'impliquant de la sorte, c'est-à-dire en faisant se poursuivre, par son esprit, les tableaux vers ce qu'il considère être achevé, je crois enfin que le regardeur maintient actif ce que moi-même j'expérimente quand je peins. Dès lors, les tableaux, autant que ceux qui les regardent, basculent dans la dimension du processus et réhabilite par le fait même le principe de durée. Je pourrais donc conclure en émettant la possibilité que la confusion des limites et la récurrence qui hantent mon travail de recherche-crédation agiraient comme un facteur permettant une considération moins linéaire de la production picturale présentée selon les modalités du sériel. Au contraire, l'ambiguïté conjuguée à la réversibilité qui caractérise la dimension formelle de mon travail semble faire en sorte de générer un doute quant aux principes de début, de fin, du même, de la différence, de la présence, de l'absence, de l'autonomie et de l'interdépendance, comme si ces notions que l'on pourrait croire irréconciliables dans l'instant s'unissaient pour déployer une dynamique fondée sur l'aller-retour, la re-découverte par la découverte, cela enfin pour que, par-delà la fixité manifeste, la réminiscence de la durée évanouie persiste à induire tous les possibles...

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, W. (2000). *Œuvres I*, Paris, France : Éditions Gallimard.
- Bergson, H. (2014). *La pensée et le mouvant*, Paris, France : Éditions Flammarion.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*, Paris, France : Éditions des Presses Universitaires de France.
- Dewey, J. (2015). *L'art comme expérience*, Paris, France : Éditions Gallimard.
- Heidegger, M. (2007). *Remarques sur art - sculpture - espace*, Paris, France : Éditions Payot & Rivages.
- Jankélévitch, V. (1980). *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien 2 : La méconnaissance Le malentendu*, Paris, France : Éditions du Seuil.
- Kaufmann, P. (1969). *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, France : Éditions Vrin.
- Lefebvre, J.P. (1999). *Traduire les poèmes : ce que le temps apporte-emporte*, dans Broda, M. (dir.), (1999). *La traduction-poésie à Antoine Berman*, Strasbourg : Allemagne, Presses universitaires de Strasbourg.
- Léger, F. (2017). *Fonctions de la peinture*, Paris, France : Éditions Gallimard.
- Levinas, E. (1995). *Altérité et transcendance*, Paris, France : Éditions Le livre de Poche.
- Levinas, E. (1982). *Éthique et infini*, Paris, France : Éditions Le Livre de Poche.
- Lojkine, S. (2007). *L'œil révolté. Les salons de Diderot*, Paris, France : Éditions Jacqueline Chambon.
- Maldiney, H. (2007). *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, France : Éditions Jérôme Millon.
- Michaud, Y. (2010). *L'Art à l'état gazeux*, Paris, France : Éditions Fayard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*, Paris, France : Éditions Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, France : Éditions Gallimard.

Passeron, R. (1980). *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, France : Éditions Vrin.

Sartre, J.P. (1943). *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, France : Éditions Gallimard.

Sherringham, M. (2003). *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, France : Éditions Payot & Rivages.

Schopenhauer, A. (2011). *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, France : Éditions des Presses Universitaires de France.